
Territórios sônicos do skate de rua¹

Felipe Gue Martini²

RESUMO:

A noção de território (Milton Santos) pensa espaços como emaranhados e tramas simbólicas. Nas metrópoles se cruzam diversos modos de ser e perceber o mundo como linguagem. O skate de rua é um modo de ler a cidade, espaços lisos e seus acidentes (desníveis, escadas, corrimãos, transições) são percursos de fruição. Trata-se de uma camada simbólica percebida de modo lúdico, como operações de desafio e performance. O interesse do texto é abordar esse mapa atravessado por uma segunda camada simbólica: a das sonoridades. Não só as musicalidades produtivas e operativas da cidade, mas o encontro do som exterior com os sons da subjetividade de skatistas em seus trajetos, com seus fones de ouvido, conversas, compartilhamentos. É uma abordagem teórica inicial em torno do problema: como os skatistas escutam seus percursos nas cidades?

PALAVRAS-CHAVE: Musicalidades Dialéticas; Street Skate; Música;

INTRODUÇÃO

Esse ensaio é uma auto-reflexão. Um texto provisório a respeito de um projeto em elaboração. Ainda na graduação em jornalismo, realizei um filme sobre a cena skate de Esteio, cidade da região metropolitana de Porto Alegre, lugar reconhecido pelo talento dos seus praticantes, inclusive profissionais de alcance nacional. *Skate por quê? (2001)*³ aborda as situações comuns de amizade e solidariedade entre skatistas, as primeiras experiências dos profissionais da cidade (como atletas e como empresários), além do universo da Praça da Legalidade, pico mítico que acabou destruído alguns anos depois. O documentário completou 20 anos e decidi dar sequência na história, que alcançou excelente público na época após exibição na TVE, canal público aberto do estado do Rio Grande do Sul. O personagem principal do filme, Timão, não seguiu como profissional do skate, mas se arriscou na música, como um rapper que canta as mazelas da Vila Pedreira onde vive até hoje. Retomar o projeto como documentarista, abriu o desejo de conciliar os interesses de realizador e pesquisador.

Minha vivência com o skate era anterior ao projeto do filme, já convivía com esses personagens de formas e intensidades diversas. Posso afirmar que essa cultura moldou

¹ Trabalho apresentado no GP Comunicação, Música e Entretenimento no 44º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutor em Comunicação e jornalista (Unisinos), coordenador do bacharelado em jornalismo e tecnólogo em Cinema do Centro Universitário da Serra Gaúcha – FSG, Caxias do Sul, RS. guemartini@gmail.com

³ Disponível em: <<https://youtu.be/dGpJi26B20U>>. Acesso em: 04 ago. 2021.

minha personalidade, sobretudo musical. Foram muitas as descobertas com os parceiros da Legalidade ou da Praça Coração de Maria, nos circuitos e campeonatos, nas ruas das cidades desse interior metropolitano. Sempre acreditei que meus gostos e valores foram marcados pelo skate em todas suas manifestações, nas mídias que consumimos, nos lugares que frequentamos, nas conversas que tivemos, nas músicas que amamos juntos.

Sei, porém, que entre a percepção empírica e a elaboração de um problema objeto de pesquisa existe um longo percurso. Até que ponto minha memória e experiência são válidas na reconstituição do real concreto vivenciado nesse período? Entre fabulações e afetos dispersos, minha tentativa aqui é uma primeira elaboração desse eu músico skatista que emerge pesquisador, como numa psicanálise do conhecimento objetivo. Um primeiro enfrentamento racional sobre o olhar e a escuta imediatos dos meus sentidos comuns arraigados dos tempos da adolescência (BACHELARD, 1971).

Apresento três capítulos distintos arranjados numa expectativa de unidade. De início, relato em tom pessoal o contexto da pesquisa, articulando memória com informações e referências do tempo vivido, virada dos anos 1990 até início dos anos 2000. O segundo capítulo é uma articulação teórico filosófica entre referências sobre o skate e meu repertório anterior, fabricando aproximações. Por fim, tento imaginar modos de cercear esse contexto com base nas teorias, já antevendo o choque epistemológico que gostaria de fabricar.

Importante destacar que embora eu tenha feito de *Skate Por quê?* meu objeto empírico do trabalho de conclusão de curso da graduação, nunca publiquei nada sobre o tema. Nessa nova investida, nas primeiras buscas e conversas com colegas, notei que há materiais publicados, mas raros articulando música e skate (apenas breves textos e capítulos). Além disso, em recente artigo sobre o estado da arte de teses e dissertações publicadas sobre o tema, nenhuma é da área da Comunicação (BRANDÃO; MACHADO, 2019), embora Leonardo Brandão (2012) já tenha estudado as mídias especializadas e transitado pelas dimensões musicais e visuais do esporte.

Dos trabalhos que visitei não há uma abordagem categórica unívoca sobre os grupos que praticam o skate. Aparecem diferentes noções: grupos sociais, culturas, subculturas, cenas, tribos, habitus, entre outras. Entre as distinções, saliento que minha abordagem se refere ao *street skate*, o skate de rua, praticado de forma não-profissional sem objetivos competitivos. Como abordo a música, a fim de uma categorização inicial, parto da noção de territorialidades sônico-musicais, como proposta por Michael

Herschmann que busca “compreender a dinâmica dos agrupamentos sociais (a maioria protagonizada por jovens), que giram em torno de gêneros musicais os quais vêm ressignificando (e reconfigurando) – mais ou menos temporariamente – os espaços, especialmente das cidades contemporâneas” (2018, p.130); entre o skate, as musicalidades/sonoridades e os lugares. Mesmo sem definir de modo concreto onde observar os fenômenos, acho importante delimitar o interesse nessa perspectiva.

É minha prática (ou mania) de uns tempos pra cá, depois que desenvolvi a noção de musicalidades dialéticas (MARTINI, 2018), pensar uma espécie de subtexto sônico para meus escritos sobre o tema. Talvez por isso eu enfatize no processo da escrita algumas músicas, bandas ou sonoridades. É uma escuta leitura complementar do trabalho.

QUEM EU ERA NA PRAÇA DA LEGALIDADE

Uma das únicas vezes que fui parar na delegacia acusado de contravenção foi por andar de skate no centro da cidade de Esteio, especificamente sobre a calçada da agência do banco Banrisul. Como era menor de idade, tive que recorrer ao meu pai para reaver o carrinho apreendido, após um sermão do delegado. Saímos da delegacia escutando *Body Count* a todo volume.

Não foi um caso isolado, eram ocorrências pontuais, mas comuns, às vezes até estruturais, como no episódio de proibição total da prática do skate em São Paulo, no governo Jânio Quadros, inicialmente no parque Ibirapuera, depois nas ruas de toda cidade (BRANDÃO, 2012, p.232-238). Os anos 1980 e 1990 foram marcados por esse enfrentamento e pela desobediência civil de quem gostava de andar nos espaços públicos não destinados ao skate. Nessa espécie de terceira onda, já estávamos em processo de formalização, com associações em muitas cidades, campeonatos e circuitos organizados, espaços na mídia, como as revistas especializadas *Tribo* e *CemporcentoSkate*, passando por programas de TV e rádio e os nascentes portais da internet.

Uma impressão que tenho, lembrando de tantas falas agressivas e violentas dos defensores da moral, é que o mais irritante não era o fato de andar de skate e danificar os patrimônios. Esteio daquela época tinha um ar de descuido e abandono, parecido com as piscinas californianas da era dos Z-Boys (voltaremos a esse tema). Na cena musical *indie* da região metropolitana nos apelidamos de Detroit, uma fala pronunciada à exaustão por Everton Cidade, vocalista da extinta Viana Moog, dono de um dos estribilhos mais ácidos dessa geração pré-pós-skater dos anos 2000: “estou me destruindo pro verão”.

Nem tudo que consumíamos vinha de fora. Como é comum nesses processos transculturais, um skate à brasileira se formou desde o início. Para mim, por exemplo, a história começou ainda muito novo, com uns 12 anos (1993), quando via o Marcelo Bexiga saltar numa rampa transicionada na praçinha da Bíblia, em frente a minha casa. Aquele skate mais *freestyle*⁴ parecido com um malabarismo meio torto me levou a pedir um presente diferente. Logo o Bexiga me interpelou descendo a saída da garagem de casa com aquele carrinho de loja de brinquedos, repleto de proteções de plástico rosa-choque sobre a tábua prateada de corte ondulado e sem *nose*⁵, “as rodinhas dá pra aproveitar” – ele disse. Uma primeira dica que estabeleceu contato e me levou a frequentar os ensaios de sua banda, ORTN. Naquela última formação do grupo que foi precursor do punk na cidade ainda nos anos 1980, eles ensaiavam a uma quadra da minha casa, na oficina mecânica do Silvinho, o baterista. Ele tinha um passat amarelo meio transformado e no galpão da casa-mecânica mantinha uma sala cheia de equipamentos de som, aberta ao público (mais ou menos selecionado), onde podíamos assistir aos ensaios e eventualmente até plugar uns instrumentos e sair tocando.

Ali, ouvi pela primeira vez *Skate Punk*⁶, “vamos chegar agora a este lugar, e nosso estilo nós vamos inventar, o nosso som vai arrear, se você não está gostando, essa é a hora de se mandar, ô skate punk, ô skate punk, ô ô skate punk!”, composição de Bexiga e Fabinho que deu um clique na minha percepção sobre o que era ser um skatista. Através daquela letra gritada sobre sair pela rua e andar, acompanhada da batida meio *Gang of Four* e o baixo quase distorcendo ao natural, me aproximei de um dos universos que o skate ainda desenhava no início dos anos 1990 (BRANDÃO, 2012). Percebi que ser skatista tinha a ver com ser punk, tinha códigos de vestuário, de músicas a ouvir, de condutas e atitudes comportamentais e políticas. Para um adolescente aquilo foi um convite irrecusável e quis me enturmar. Porém, meus vizinhos skatistas já estavam meio desativados da prática, mesmo assim, me encantavam com as histórias sobre o auge do Bom Fim, da Oswaldo Aranha e do Escaler, histórias de amigos mais velhos, embaladas por música popular brasileira sobre nossos muros baixos, “linda como neném, que sexo faz, que sexo tem, namora sempre com gay, que nexo faz, tão sexy gay” (*Totalmente Demais, Hanói-Hanói*).

⁴ Estilo livre onde as manobras são executadas com os pés e com as mãos, mas num terreno liso livre de obstáculos.

⁵ Inclinação na parte dianteira da tábua do skate feita para facilitar a execução de manobras.

⁶ Disponível em: <<https://www.facebook.com/100022988691694/videos/950907002352247/>>. Acesso em: 25 jul. 2021.

O que eu viria a descobrir nas minhas primeiras idas à Praça da Legalidade é que a tribo contemporânea de 94 estava muito ligada num som que estourou alguns anos antes *Jump Around*, do *House of Pain* (1989), quando outra porta se abriu deixando sonar o rap e o hip-hop noventista. Mas naquela praça também fazíamos sessões de violão embaladas por cigarro e vinho tinto barato e naquele violão que circulava de mão em mão, escutei *Where's my mind*, *The Wagon*, *In the mouth a desert* e *Cachorros Pódres*, uma banda fictícia que se materializava conforme alguns membros do grande grupo se reunissem, tocando composições autorais e surreais, tais como *Hoje, apenas existir*, *Brigadianos*, *gente como nós* e *Fiz uma parada de pó*. Me senti aceito no dia em que toquei e cantei *Jane Says*, com aquela voz que nem sabia que tinha.

No Brasil, uma das referências teóricas sobre esse período é Leonardo Brandão, que apresenta com muita qualidade a consolidação do skate no Brasil, como esporte e como cultura. Segundo ele, desde muito cedo, nos anos 1970, surgiram as primeiras publicações especializadas, como *Esquete* e *Brasil Skate*, e logo no início dos anos 1980 as revistas já traziam em suas páginas listas e fotografias de manobras, dicas sobre peças e equipamentos, mas sobretudo matérias sobre comportamento, estilo de vida e música, “a presença da música não é aleatória ou casual. Não se toca qualquer música, mas determinadas bandas e estilos, sobretudo aqueles já articulados com a modalidade no plano internacional” (BRANDÃO, 2012, p.205).

Na revista *Yeah!* colaboradores como Charles Gavin e João Gordo propunham listas como uma espécie de sugestão de trilha sonora para a sessão. Em geral, muito punk, punk rock e hardcore, gêneros que muito cedo foram incorporados ao modo de vida do skate, após a primeira fase mais ligada ao rock e ao surfe californiano. Em muitos relatos de cientistas e na cena skate em si ouvimos essa narrativa linear de uma passagem gradual do skatismo para o contexto urbano, amparado e em diálogo com a tomada das ruas pelo punk, Fábio Bolota, um dos precursores do movimento contou para Janice Caiafa sua visão sobre o assunto “o que fez o skate se tornar popular de verdade foi a roupagem do punk-rock que se incrustava nos praticantes de todo mundo. No Brasil não foi diferente. Sai o estilo freak-heavy-metal-cabeleira-surf e entra o estilo agressivo eu-quebro-tudo-mesmo do punk-rock” (CAIAFA, 1985, p.75 apud BRANDÃO, 2012, p.191).

É certo que a irrupção violenta do punk na segunda metade dos anos 1970, transformando tudo sem pretender salvar nada, instituiu através da música e do comportamento uma espécie de liberdade sobre a terra arrasada do que era o rock e seu

modo de ser até então (CAIAFA, 1985, p.9). O lema de ser acessível, despretenso e a voz feroz das ruas (REYNOLDS, 2006, XVII) tinha muito a ver com a liberdade de embalar um carrinho pelas ruas, invadindo parques ou terrenos abandonados, ressignificando a própria juventude munida de energia e um walkman.

O estudo de Maurício Bacic Olic propõe três estilos majoritários para a prática do skate, articulados com outras manifestações juvenis: o skate-surf, o skate-punk e o skate-*rap*. Sua análise não se restringe a relacionar os gêneros musicais com o que se escuta nas pistas, mas ousa pensar os próprios gestos sobre o carrinho como uma extensão do que soa nos fones de ouvido ou nas caixas de som. Não se trata, portanto, de gosto musical, mas de performance com base na musicalidade. O que e como se escuta produz um modo de estar sobre o skate e flunar sobre os obstáculos. Cada fase representa modelos heterogêneos, mas que podem ser percebidos como tendências comportamentais.

O skate-surf remete ao esporte aquático, quando os praticantes deslizam mais, gesticulam em movimentos mais fluídos, simulando a interação com as ondas. O modo como se pega velocidade no skate, para além do embalo com um dos pés no chão é a remada (ou pisada) que imita o movimento na prancha de surf. Essa é a base para esse tipo de atuação que se concentra mais em pistas, como os *banks, bowls ou half-pipes*. O skate-punk traz o componente faça você mesmo (*DIY*) em primeiro plano através da recriação dos espaços urbanos em locais “skatáveis”. Ele é mais agressivo e veloz, invoca o peso do choque gravitacional, é arriscado, ousado, num estilo pogo. Sua base é a rua, o *street skate*, pois esse também é o espaço de disputa do movimento punk, ressignificar as ruas. Assim como no skate-*rap*, mas nesse estilo a velocidade e a agressividade dão espaço às cadências do rap e do hip-hop, aos estilos corporais mais desenhados e pontuados pelas manobras de giro e de borda (OLIC, 2010, p.20-23). Entre esses estilos, talvez, poderíamos enquadrar o skate-metal ou skaterock, que seria essa transição do surf para o asfalto quando surgiu esse ímpeto de agressividade nos movimentos e na postura em relação ao mundo (BRANDÃO, 2012,206-207).

Apesar dessas três vertentes já identificadas por Olic (2010), os rapeiros, os rockeiros e os punks, a cultura musical vinculada ao skate é extremamente eclética. Num dos primeiros vídeos de skate que assisti, numa fita VHS mascada, *Plan B Virtual Reality (1993)*⁷ descobri *Isaac Hayes, Primus, Buffalo Springfield* e ouvi pela primeira vez

⁷ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=h1yL23W1L8M>>.

Serenade, de *Stevie Miller Band*, som que não saiu dos meus ouvidos por meses, com trecho gravada da TV direto para a fita. Andar de skate, fui aprendendo, nunca era apenas andar, mas participar de muitos rituais: conversar enquanto dividia um refrigerante dois litros, correr quando algum camarada apedrejava um pátio ou roubava frutas de um quintal, levar uma surra no dia do aniversário, falar sobre e compartilhar a escuta do que se ouvia no walkman. Essa alteridade, constituída nas dinâmicas de pertencimento e estranhamento, ajudou a forjar gostos e valores culturais e musicais. Por mais que o skate seja um esporte individual, que você pratica tentando superar suas dificuldades, escutando o que gosta, ele tem no convívio com a coletividade uma característica marcante. Tentamos mostrar isso em *Skate, por quê?*, o filme tem um unísono: a amizade é fundante na prática do skate. Ao assistir hoje, penso na minha inocência de estudante ao deixar assim, sem questionar, essa verdade absoluta que atravessou gerações e foi proferida 20 anos depois, na primeira etapa olímpica do esporte em Tóquio.

É difícil determinar o que é amizade, por isso creio que um bom ponto de observação e escuta do skate na atualidade seja o sentido de pertença ao bando, a tribo, a subcultura frente as transformações de um nicho *outsider* para uma cultura estabelecida. Até que ponto essas práticas que identifico na memória como traços formadores de minha personalidade e dos meus modos de escutar permanecem? Como a escuta é compartilhada no universo do skate atualmente?

FILOSOFEMAS SOBRE TERRITÓRIOS ESCUTÁVEIS E SKATÁVEIS

As histórias sobre a origem do skate traçam paralelos com o surfe, que é considerado o precursor das aventuras sobre o asfalto. Para os tempos de escassez de ondulações na costa californiana, surgiram os primeiros desenhos das pranchas para terra firme, mania que ganhou vida própria. Acho produtivo manter esse paralelismo para pensar o skate como uma espécie de duplo dialético do surfe. Da maleabilidade da onda para a rigidez do asfalto.

Em sua leitura de Deleuze e Guattari sobre o liso e estriado, Konstantin Butz ressalta que foi na navegação que nos deparamos pela primeira vez com as estrias, vencidas aos poucos pelas cartografias dos mapas. Esses rumos e traçados fazem os espaços lisos e estriados interagirem e se misturarem, assim como dinamizarem e interconectarem a dualidade entre mar e cidade. “Apenas com referência a uma compreensão tão flexível de suavidade e estrias na oscilação dinâmica é possível entender

o skate como uma continuidade da trajetória que o movimento do surf lança” (BUTZ, 2012, p.238)⁸.

Noutra dinâmica dialética entre o orgânico e o mecânico podemos afirmar as dimensões plásticas do asfalto e do concreto ao invés de sua rigidez aparente. Essas matérias são uma espécie de concretização da plasticidade em dureza e duração. Ao contrário do que exibem na superfície são matéria em movimento que, apesar da funcionalidade, não são eternas. O skate não é, portanto, uma inversão (ou duplicidade): sair do maleável (água) para o rígido. Sobre a tábua, é como se estivéssemos no estágio intermediário entre a realização do asfalto e do concreto, no percurso da plasticidade à dureza; rigidez que implica destruição (o chão de terra não se esgota tão facilmente). O skatista é protagonista da brecha, da ranhura, da rasura através da realização de encontros entre o liso e o estriado, entre o orgânico e o mecânico, entre o mar e a cidade (OLIC, 2012). Há sempre um resto de asfalto colado nas rodinhas, mesmo invisível. O mar é sempre o mesmo, é sempre novo, se refaz quando se extingue. Exibe uma lógica que parece menos urgente (embora aparentemente pareça mais rara) do que o asfalto. Além disso, o asfalto depende da modernidade, ele é urbanidade, embora em termos ideológicos represente uma espécie de exaustão e falência. A matéria asfáltica não é sustentável, não tem porosidade, altera paisagens e cursos naturais da água e da matéria orgânica. É a alternativa dita mais popular (junto com o cimento) para atestar a inserção urbana de uma localidade. Ele é motivo de luta e constitui uma espécie de fronteira entre a barbárie e o progresso. O asfalto, ao expulsar poeira e barro, determina um novo estágio de civilização.

O skate, além de sua matriz aquática, é derivado desse modelo. Embora seja crítico, não é um ponto fora da curva. Ele exhibe seu tempo histórico ao realizar-se. Das caixas de madeira com pranchas e rolimãs até o produto industrial completo dos anos 1970, acompanha o apogeu do petróleo e do plástico, o design industrial norte-americano pós 1930, a infantilização dos adultos, a invenção da juventude e da adolescência, a era do entretenimento e do esporte como simulação da guerra. Seu triunfo é o apogeu do individualismo neoliberal dos anos 1980, a apropriação do punk e a incursão das tarraxas e dos pins nos desfiles de moda.

⁸ Do original em inglês: *Only with reference to such a flexible understanding of smoothness and striation in dynamic oscillation, does it become possible to understand skateboarding as a continuity of the trajectory that the movement of surfing launches.*

É uma espécie de raiz que brota debaixo dos bueiros da cidade, embora tenha sua origem romântica nos *bowls* e nas pistas, no diálogo com o mar e o sol. Seu espectro tipo exportação *baby-boomer* renasce nublado e noturno, perigoso e radical, marginal e matreiro, crítico e irônico. É o skate de rua, essa subversão dentro da subversão que absorve a lógica da cidade no modelo mental do praticante. Para Butz, as piscinas abandonadas das cidades litorâneas da Califórnia exibiam um modelo de sociedade em franca decadência. Em algum momento, são tomadas pelos punks skatistas que nos oferecem uma leitura privilegiada do espírito do tempo. Eles parecem denotar o fim das utopias, a necessidade de operar nas bordas do sistema e das piscinas, onde o design arredondado permite não só deslizar de volta ao centro de gravidade, mas saltar para fora, criar lugares novos na suspensão aérea.

Cada *drop* na bacia vazia, cada *grind* em seu *coping*, cada salto sobre a soleira de concreto enfatiza um fato simples: esta piscina está vazia, este local está em pousio, mudou devido a forças econômicas e ecológicas, e sua implantação por punks skatistas enfatiza "as promessas vazias da utopia" e seus restos de concreto. (BUTZ, 2012, p.223 – grifo meu)⁹

Para Brandão, não se trata de distopia, mas heterotopia, como propõe Foucault, pois multiplica e amplifica não só imagens e projeções dos obstáculos e brinquedos, mas as sonoridades, as músicas nos ouvidos e nos amplificadores, o ronronar dos rolamentos e das rodas, o estalar do compensado (madeira de mentira), o tilintar dos truques metálicos, os segredos das conversas. O anglicismo se expande pelos bairros e leva consigo não só o nome das manobras ou as expressões a respeito delas, mas os modelos de escuta, regimes de audibilidade, regras e valores sobre gosto musical.

A paisagem metropolitana renasce como signo novo, passa a ser mítica, pois recebe novos nomes, novos monumentos e realizações (o *Vale do Anhangabaú*, a *Praça da Matriz*, a *Praça da Sé*, o *Macba*). As revistas estampam fotografias de manobras realizadas em pontos secretos no centro e na periferia. Suor e sangue se espalham em lugares antes desertos ou pouco frequentados. Os códigos instituem territorialidades múltiplas que estão e não estão no mundo comum. De início, voltar nas manobras é uma transcendência mística, gesto que, aos poucos, retorna para o espaço-tempo do capital, para a zona de confluência e influência da competição e da mais-valia. Até que ponto se preserva a magia inventiva dos primeiros tempos?

⁹ Do original: *Every drop into the empty basin, every grind on its coping, every jump over the concrete threshold emphasizes a simple fact: This pool is empty, this site is fallow, it has changed due to economic and ecological forces, and its deployment by skate punks emphasizes "the empty promises of utopia" and their concrete remains.*

Musicalidades dialéticas do skate

O som também aponta nessa direção. Enquanto no surfe o deslizar parece acompanhar o orgânico, exceto pelos baques secos nos pontos críticos; no asfalto, a inércia provoca ruídos industriais. Rodas também plásticas, recheadas de rolamentos metálicos competem com o barulho da metrópole e reinserem a modernidade na contravenção. Talvez não seja a roupa ou o estilo o que mais incomoda no skate, mas a sonoridade das rodinhas, uma espécie de paródia do som do progresso estampada na ironia do marginal e da vagabundagem. O todo do skate é uma espécie de artefato industrial subversivo, não só por sua forma e pela apropriação do plástico, do compensado e do rolamento como atitude anti-sistema (BUTZ, 2012), mas nas próprias iniciativas sistêmicas industriais e comerciais para a elaboração das peças, das artes, do vestuário, que ainda hoje seguem lógicas de mercados locais e menores geridos por skatistas. Resistência que talvez não dure muito.

A prática do skate é estridente desde seu ponto de partida. E a sonoridade produzida pelo contato do equipamento no solo é significativa. É uma sensibilidade corporal e sônica. Uma superfície lisa implica uma sonoridade com tendência estática. Esse intervalo sônico menos diferenciado, que escutamos muito nos *bowls* ou nas práticas de *downhill*, quando os estampidos das tábuas e dos truques são menos profusos, são uma base rítmica do esporte. O que escutam os skatistas a partir dessa base são os sons da cidade ou as sonoridades de algum dispositivo que utilizem. Por muito tempo, os *sound systems* criaram a trilha das sessões, ampliando o consumo comum para além dos diálogos e das relações pessoais dos picos. Eu mesmo toquei em algumas *free sessions* de skate que forneciam à paisagem sonora da pista repertórios ecléticos combinando *punk*, *hardcore*, *pós-punk*, *indie rock* e improvisos intermináveis.

O interesse desse estudo é pensar como essas territorialidades sônico-musicais do skate se estabelecem a partir das subjetividades. Como skatistas escutam suas práticas e realizam performances físicas materiais e estéticas. É visível numa pista de skate ou num rolê pelas ruas, a experimentação sensorial a partir dos fones de ouvido, que acrescentam significados sonoros a camada comum cotidiana. Num primeiro momento, minha proposta seria observar e acompanhar os praticantes que utilizam esses dispositivos, que criam essa outra camada como uma espécie de estímulo sensorial e padrão no rítmico. Importante levar em conta, no entanto, que a escuta musical não acontece apenas no

momento da fruição sonora. A música é um processo permeado pela memória, toda nova escuta remete a uma escuta anterior e a imaginação tem papel ativo nesse processo. Podemos, facilmente, andar conduzidos por uma trilha imaginária. Será que essa distinção com base nos dispositivos faz sentido?

Ao nuclear o estudo na empiria da escuta produtiva tenho o objetivo de mapear arranjos rítmicos nos corpos como suporte. Uma referência importante nesse sentido aparece no estudo de Barreto, Barros e Oliveira Jr. (2017), que propõem cruzar a hexis corporal de skatistas do Skate Plaza, na cidade de Ponta Grossa, PR, com suas escutas musicais. A hexis corporal é apresentada a partir de Pierre Bourdieu, como o conjunto de gestos físicos realizados pelos skatistas em suas práticas diárias. As escutas musicais identificadas no estudo são enquadradas nas categorias de Olic (2012), apresentadas acima, distinção entre surf, punk e rap. Os autores afirmam que o esquema, embora redutor, surgiu de modo êmico na investigação. Ali, através de observação de campo e entrevistas, eles notaram a existência de um estilo privilegiado de movimento, que exerceria uma espécie de poder carismático no ambiente.

A partir dos rigores do que seria um skate verdadeiro se suspenderiam determinadas práticas estéticas por um modelo gestual específico, pelo menos no discurso. Entendemos que isso é significativo no funcionamento de algumas relações tácitas entre os skatistas. (2017, p.58)

Os grupos vinculados ao estilo skate-rap, na época do estudo, dominavam o espaço, não só através do movimento, mas na definição do repertório de eventos locais e outras dinâmicas de uso da pista. Embora restrito aos discursos dos praticantes, o estudo aponta para distinções identitárias fundadas nos conflitos característicos da heterogeneidade de qualquer grupo. Além disso, apresenta um elemento geracional para essas diferenças de perspectivas e escutas. Os punks seriam de uma geração mais velha.

temos entendido que a relação entre o grupo de skatistas vinculados à estética punk tem sido prejudicada na órbita do skate local pelos vinculados à estética do rap. Isso faz com que os sujeitos dessa pesquisa afirmem certo fechamento da cultura do skate enquanto diversidade musical, ou uma expressão pejorativa como “esses guangueiros”, referindo-se aos skatistas vinculados ao skate-rap. (BARRETO, BARROS E OLIVEIRA JR., 2017, p.59)

Dois elementos me interessam na pesquisa. O primeiro deles é a própria concepção que atravessa o estudo e os discursos dos skatistas em relação a esse modelo definido no ano de 2010. Será que as relações de consumo musical permanecem importantes e definidoras do modo como os skatistas performam suas manobras ou percebem o estilo gestual dos demais? Um dos maiores campeões do skate nacional do

início dos anos 2000, Ferrugem, executava suas passadas nos campeonatos ao som de louvores evangélicos. O que isso nos diz sobre o reducionismo genérico na relação do corpo sobre o skate? Como fluem o skate-jazz, o skate-forró, o skate-funk? Quão rígidas são as demarcações dos gêneros musicais entre os grupos?

O filme *Kids* (Larry Clark, 1995) traz uma amostra do que poderíamos chamar de skate-indie. Tanto a atmosfera quanto o roteiro do filme retratam essa espécie de fatalismo da geração 1990, trazendo na trilha musical, supervisionada por Lou Barlow (das bandas Dinosaur Jr. e Sebadoh, e que nessa trilha encampa o projeto chamado Folk Implosion), os demônios de Daniel Johnston como leitmotiv do personagem principal, Casper. Essa figura deslocada e com dificuldades para se inserir no grupo, parece dialogar com a própria estética outsider de Johnston, Lou Barlow, Jim Mascis entre tantos outros dessa geração.

Com câmeras desestabilizadas, direção de arte e fotografia propositalmente (?) descuidadas, as cenas lembram alguns videoclipes do período, como a tetralogia audiovisual *folk lo-fi* escrachado das canções do Mellow Gold (1993), disco de estreia de Beck Hansen: *Loser*, *Beercan*, *Fuckin with my hand* e *Pay no mind*. Apesar do videoclipe *Loser* ser um pouco mais limpo, são vídeos que abusam da distorção das lentes ultra grande angulares (olho de peixe), da textura VHS e das cenas de bastidores ou familiares, sempre em momentos de avacalhão (linguagem muito presente nos vídeos de skate). O videoclipe da canção *1979*, do *Smashing Pumpkins*, lançado no mesmo ano que *Kids* é uma inspiração declarada ao universo do filme, roteiro proposto pelo vocalista da banda *Billy Corgan*, que convidou *Larry Clark* para dirigi-lo, mas acabou marcando época nas mãos de *Valerie Fariss* e *Jonathan Dayton* (JOORY, 1996, s/p). Se nessa época chagássemos na Praça da Legalidade para a sessão noturna de skate, uns 80% estariam escutando uma coletânea de indie rock, manobrando ao som de guitarras excessivamente sujas e vocais em segundo plano. *My Bloody Valentine*, *Polvo* e *Pavement* eram hits!

Um olhar histórico ou anarqueológico sobre esse período, trazendo à tona múltiplas dimensões e interpelações das músicas, dos gêneros, das cenas musicais do entorno, das formações subjetivas que todo esse caldo cultural entornou é um percurso de pesquisa interessante. Talvez comparar as novas gerações e suas práticas com os “da antiga”, que hoje são empresários ou profissionais de variadas áreas correlatas ao skate como esporte. Será que esses universos atuais preservam a riqueza que vislumbro, nostalgicamente, no universo skate da minha juventude? Quais são as trilhas e os filmes

que sintetizam o skate dos anos 2020? Como são as trocas e os usos sociais das musicalidades e afins nesses contextos? Perguntas que sugerem entradas culturalistas, observacionais, etnográficas.

Uma segunda dimensão que as lacunas do estudo me fazem imaginar é a possibilidade ou viabilidade de mapear essa hexis corporal específica. Seria possível reconstituir, metodologicamente falando, essa relação quase causal entre escuta musical e movimento corporal. Qual a diferença entre um *ollie rap* e um *ollie punk*?¹⁰ Penso que uma abordagem kinésica dos micromovimentos permitiria encontrar traços semióticos das musicalidades transpostas em corporalidades.

Antes, porém, de definir procedimentos, é necessário prever que tipo de insumo um estudo desse tipo brindaria. A territorialização sônico-musical que o skate promove, observado na pista, para além dos discursos dos praticantes, fornece uma espécie de visualidade performática das escutas. Ou seja, se seguirmos a hipótese levantada pelos entrevistados da pesquisa de Ponta Grossa, seria possível escutar a música de grupos de skatistas em seus gestos nas pistas. Como sistematizar esses ritmos e arranjar essas musicalidades?

Se seguirmos a noção de territórios sônicos de Guilherme Obici, em sua leitura da obra de Deleuze e Guattari, esses códigos corporais que transcodificam as músicas escutadas (nos alto-falantes ou fones ou na memória, mais os sons das rodinhas no solo) recriam outros meios de fruição das sonoridades. Eles territorializam nas ruas e nas pistas outros modos musicais, visíveis para além de audíveis. Que não seriam da ordem da dança ou da performance, pois obedeceriam às lógicas transversais dos desafios do piso, do equilíbrio, do trajeto, da borda.

Se para Deleuze e Guattari o ritmo é a modulação reiterada e variante de códigos e meios (OBICI, p.64), podemos dizer que o skate de rua é uma produção de diferença rítmica intensa. Tal profusão instaura territorialidades sônicas por onde passa. Mas em geral, quem escuta a procissão de fora, vivencia apenas parte do fenômeno, já que cada manobra, cada ato sobre o carrinho é marcado pelas escutas individuais. Por outro lado, o observador escutador da rua ou da pista tem diante de si outros códigos, visuais e sônicos, advindos da percepção sobre o todo. A diferença provocada pela manobra pode ser percebida como uma pulsação linear que age sobre o tempo cíclico do rodar sobre o

¹⁰ Ollie é a manobra básica do skate, o salto simples executado a partir da batida da tábua no solo.

asfalto, experiência rítmica que produz o espaço (LEFEBVRE, 1991). Nessa produção, corpo, skate e rua transitam entre ser meio, código e ritmo. Um obstáculo ou transição é código ao ser percebido, meio ao ser saltado, ritmo ao fazer durar o voo e interromper o atrito das rodas, por um tempo soltas no ar. Um pé é meio ao mover uma tábua, é código ao realizar um traçado e ritmo que movimenta o ar. O skate é código em sua constituição e por traçar percursos, ritmo quando gira, se desprende do corpo, orbita, meio quando restitui aos pés e ao piso um ponto de encontro. Seriam essas as melodias visuais do skate? Seria esse jogo do trânsito um modelo para escutar e arranjar a relação música e skatismo?

Quando penso em abordar esse problema objeto através das musicalidades dialéticas levo em consideração a escuta poética como uma fenomenotécnica. Em sua plasticidade, essa escuta imaginaria e delinearía possibilidades criativas para a observação e o campo. Como insumos, poderia recolher discursos, listas de músicas, sons ambientes, entre outros, mas acho importante abrir para debate as possibilidades que o devaneio enseja para flunar junto dos praticantes, retraçando o reinterpretando também aquilo que eles mesmos ignoram que dizem nos seus gestos.

As musicalidades dialéticas como método exigem um novo arranjo, uma espécie de visada alegórica do desenho físico das coreografias e manobras nas pistas, nos rolês, nas sessões. Não produziriam, portanto, um catálogo ou conexões exatas entre movimentos do corpo e sonoridades do ouvido, mas imaginariam, criativamente, com base na experiência singular do processo de pesquisa, novos produtos musicais frutos das experiências. Por outro lado, na descrição do processo, esse método dialogaria com as abordagens culturalistas e etnográficas, retratando vivências e ocorrências que nos aproximariam de uma formulação problemática: como os skatistas de determinado lugar, em determinado tempo, compartilham suas escutas musicais (para além de seus corpos, através de seus discursos, das observações, das entrevistas, etc)?

Algumas premissas para o processo de pesquisa-criação e campo, com base nas musicalidades dialéticas: a) levar em conta singularidade de cada sessão e observação; b) sobrepor o ouvido às pernas, é a musicalidade que determina o movimento; c) ignorar ou saber o que se escuta em cada dispositivo? d) fazer registros aéreos de sessões pela cidade, desenhar mapas, convertê-los em tablaturas; e) catalogar listas musicais das sessões; f) catalogar fontes de consumo musical dos skatistas; g) registrar movimentos em ultra câmera lenta; h) gravar sons de rodinhas e manobras em alta qualidade, no liso e no estriado;

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. **A epistemologia**. Lisboa: Edições 70, 1971.

BARRETO, Alexandre Albuquerque, BARROS, Solange Moraes, OLIVEIRA JR., Constantino Ribeiro. Gosto musical e hexis corporal: a questão do estilo na prática do skate de rua em Ponta Grossa-PR. **Motrividência**. v.29, n.50, p.50-61, maio, 2017. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.5007/2175-8042.2017v29n50p50>>. Acesso em: 10 jul. 2021.

BRANDÃO, Leonardo. **Por uma história dos “esportes californianos” no Brasil: o caso da juventude skatista (1970-1990)**. São Paulo/SP. Tese (Doutorado em História Social). PUC-SP, 2012.

BRANDÃO, Leonardo; MACHADO, Giancarlo Marques Carraro. A pesquisa sobre skate nos programas de pós-graduação do Brasil: panorama e perspectivas. **Record**, Rio de Janeiro, v.12, n.2, p.1-21, jul-dez. 2019.

CAIAFA, Janice. **Movimento Punk na cidade: a invasão dos bandos sub**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

HERSCHMANN, Micael. Das Cenas e Circuitos às Territorialidades (Sônico-Musicais). **Logos**, v. 25, n. 1, 2018.

JOORY, Eva. Clipe celebra a cultura teen nos anos 90. In: **Folha de São Paulo**. Ilustrada. São Paulo, sábado, 15 de junho de 1996.

LEFEBVRE, Henri. **A vida cotidiana no mundo moderno**. Série Temas. Volume 24. Sociologia e Política. São Paulo: Ática, 1991.

MACHADO, Giancarlo Marques Carraro. **A cidade dos picos: a prática do skate e os desafios da cidadania**. São Paulo/SP. Tese (Programa de Pós-graduação em Antropologia Social). USP, 2017.

MARTINI, Felipe Gue. **Platina: transmetodologia radical e escutas poéticas musicais entre Porto Alegre e Montevidéu**. São Leopoldo/RS. Tese (Programa de Pós-graduação em Comunicação). Unisinos, 2018.

OBICI, Giuliano. **Condição da escuta. Mídias e territórios sonoros**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

OLIC, Maurício Bacic. **Entre o liso e o estriado: skatistas na metrópole**. São Paulo/SP. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). PUC-SP, 2010.

REYNOLDS, Simon. **Rip it up and start again. Postpunk 1978-1984**. London: Faber and Faber, 2006.

SANTOS, Milton. **Metamorfoses do espaço habitado**. Hucitec: São Paulo, 1988.

STERNE, Jonathan. **The audible past. Cultural origins of sound reproduction**. Durhan&London: Duke University Press, 2003.