

## DISCOGRAFIA POP ROCK GAÚCHO: UM EXERCÍCIO ETNOGRÁFICO SOBRE UM FESTIVAL DE POP ROCK COMO AMBIÊNCIA COMUNICACIONAL

Caroline Govari Nunes<sup>1</sup>

### RESUMO

Este artigo visa discutir questões relacionadas ao uso do método etnográfico na pesquisa comunicacional. Trabalhamos com um acontecimento específico: o Discografia Pop Rock Gaúcho, ocorrido em junho de 2015, em Porto Alegre, no Rio Grande do Sul. Fazendo uso de várias técnicas etnográficas como, por exemplo, imersão em campo, descrição e observação participante, nos apoiamos em autores como François Laplantine, Yves Winkin e Isabel Travancas para discorrer sobre o tema. Debates ainda sobre a pesquisa participante dentro do campo comunicação e sobre os motivos que tivemos para optar por este método. Concluímos que método foi válido por proporcionar uma experiência imersiva e sensível neste ambiente comunicacional.

**Palavras-chave:** Etnografia; Comunicação; Discografia Pop Rock Gaúcho.

### ABSTRACT

This paper aims to discuss issues related to the uses of the ethnographic method in communication research. We are working with a specific event: the Discografia Pop Rock Gaúcho, held in June 2015 in Porto Alegre, Rio Grande do Sul. Making use of various ethnographic techniques such as immersion in the field, description and participant observation, we rely on authors such as François Laplantine, Yves Winkin and Isabel Travancas to discuss the main issue. We debate still on participatory research in the field of communication and the reasons we had to opt for this method. We conclude that the method was valid for providing an immersive and sensitive experience in this communicational environment.

**Keywords:** Ethnography; Communication studies; Discografia Pop Rock Gaúcho.

### Considerações iniciais

Este artigo é um recorte de nossa dissertação de Mestrado<sup>2</sup>. Nele, expomos os usos do método etnográfico e as técnicas que utilizamos – é um artigo amplamente voltado às teorias que foram aplicadas em campo. O evento, chamado Discografia Pop Rock Gaúcho, fez parte de nosso *corpus* de pesquisa e, neste artigo, ele é nosso observável principal. O Discografia Pop Rock Gaúcho, festival que acontece em Porto Alegre/RS desde 2010, apresenta bandas consagradas do cenário regional tocando seus

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Ciências da Comunicação na Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos), Mestre em Ciências da Comunicação pela Unisinos e Bacharel em Comunicação Social: Habilitação Jornalismo pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). E-mail: [carolgovarinunes@gmail.com](mailto:carolgovarinunes@gmail.com).

<sup>2</sup> A dissertação intitulada “As próximas horas serão muito boas. Materialidades e estéticas da Comunicação em duas apresentações ao vivo da banda Cachorro Grande”, está disponível em: <http://migre.me/wGw2t>. Nela, além das questões etnográficas – que apresentamos neste texto –, ângulos teórico-temáticos sobre questões identitárias, indústrias criativas, arqueologia do rock gaúcho, materialidades, estéticas da comunicação e cenas musicais também são desenvolvidos.

discos na ordem e na íntegra. Já se apresentaram bandas como Defalla, Cachorro Grande, Papas da Língua, Nenhum de Nós, entre outras.

Na edição de 2015, foram as bandas Da Guedes, com o disco *Morro Seco Mas Não Me Entrego* (2002), Comunidade Nin-Jitsu, com o disco *Maicou Douglas Syndrome* (2001), Graforréia Xilarmônica, tocando o *Chapinhas de Ouro* (1998), Ultramen, com o disco *Olelé* (2000), Esteban, com *¡Adiós, Esteban!* (2012) e o Chimarruts tocou seu disco homônimo, de 2002. Dessa forma, e ancorados em autores como, por exemplo, François Laplantine, Yves Winkin e Isabel Travancas, optamos por observar mais sistematicamente a performance das bandas ao vivo através deste método etnográfico – ou através de uma abordagem francamente inspirada no método etnográfico. Por conta disso, dentro do método, técnicas como diários de campo<sup>3</sup>, observação participante, fotos e descrição densa são utilizadas – isto porque a intenção é que nossa problematização se desdobre em todos esses níveis, compondo-se assim, em síntese, uma abordagem aberta, focada, descritiva-interpretativa, de caráter interacional e qualitativa.

Sendo assim, este artigo desenha-se da seguinte forma: primeiramente, fazemos uma exposição teórica da etnografia, comentamos sobre os usos da técnica no ambiente comunicacional e como funciona a pesquisa participante dentro dos estudos de Comunicação. Na segunda etapa, partimos para o campo, onde os métodos foram aplicados. Por conta disso – e pela etnografia envolver uma descrição densa do campo – o artigo apresenta dois momentos bem distintos, onde, na parte empírica, expomos somente o campo, aplicando os conceitos teóricos visualizados anteriormente, mas que não aparecem na forma de um referencial teórico. Este referencial volta a aparecer em nossas considerações finais, onde comentamos a validade e os benefícios proporcionados pelo método – bem como o tensionamento entre teoria e empiria.

## **Etnografia**

Primeiramente, com o intuito de compreender o método etnográfico, buscamos em Winkin (1998) a definição de etnografia:

---

<sup>3</sup> Vale lembrar que o vocabulário utilizado também é o do diário de campo. Por isso, no subtítulo 4 (Imersão e descrição de campo), é possível perceber um linguajar mais informal. Inclusive, vocabulário chulo, como palavrões falados pelos músicos, também foram mantidos.

Etnografia é uma arte e uma disciplina científica, que consiste em primeiro lugar em *saber ver*. É em seguida uma disciplina que exige *saber estar com*, com outros e consigo mesmo, quando você se encontra perante outras pessoas. Enfim, é uma arte que exige que se saiba reproduzir para um público terceiro (terceiro em relação àquele que você estudou) e, portanto, que se *saiba escrever*. Arte de ver, arte de ser, arte de escrever. São estas as três competências que a etnografia convoca (WINKIN, 1998, p. 132).

Dentro da etnografia, Winkin (1998) apresenta o diário de campo, o qual tem função emotiva, reflexiva, catártica, íntima e subjetiva, além de servir como instrumento de síntese e formalização dos dados coletados. Nos diários elaboramos nossas imersões de campo. Além da função catártica, o diário tem função empírica, pois devemos anotar tudo o que nos chama atenção durante as observações. Voltaremos às funções do diário de campo mais adiante.

Laplantine também traz apontamentos sobre a descrição etnográfica, na qual comenta que a atitude de impregnação de uma cultura que não é a nossa – ou de um segmento de nossa própria cultura – supõe uma atividade que desperte a sensibilidade do etnógrafo, mais precisamente o olhar, a capacidade da observação. Entretanto, a descrição etnográfica (que significa a escrita das culturas) não consiste apenas em ver, mas em fazer ver, em escrever o que vemos (LAPLANTINE, 2004, p. 10). É na descrição etnográfica que as qualidades de observação, de sensibilidade, de imaginação científica e de inteligência entram em jogo.

Por estarmos localizados em uma só cultura, não apenas ficamos cegos diante de outras, mas também míopes em relação à nossa própria cultura. Nesse caso, uma experiência de alteridade obriga-nos a ver o que nem imaginávamos. Por isso, o autor recomenda que é preciso olhar e *como* é preciso olhar. Procuraremos encarar nossa sociedade de uma maneira nova, experimentando estranhamentos dentro de nossa própria cultura.

Convém agora diferenciar dois termos dos quais um é sem dúvida melhor qualificado que o outro para designar a empresa etnográfica: *ver* e *olhar*. Olhar em francês é "*regarder*", palavra forjada na Idade Média e cujo sentido permanece até hoje. "*Regarder*", como *olhar*, é guardar de novo, ficar de guarda, tomar conta de manifestar interesse por prestar atenção, consideração, vigiar. O olhar demora no que vê. Consiste, segundo a expressão de François Fédier (1995), em uma "intensificação do primeiro ver". Mas a percepção etnográfica é de fato da ordem do olhar mais do que da visão, não se trata de qualquer olhar. É a capacidade de olhar bem e de olhar tudo, distinguindo e discernindo o que se encontra mobilizado, e tal exercício - ao contrário do que se percebe "em um piscar de olhos", do que "salta aos olhos", do que provoca um "impacto"... - supõe uma aprendizagem. Notemos, no entanto que o olhar etnográfico não pode confundir-se com o olhar

perfeitamente controlado, educado, abalizado por referências ocidentalizantes, que consistiria em fixar e escutar seu objeto como um urubu sua presa, e que acentuaria de certo modo a acepção medieval de *regarder* = colocar sob guarda, que é também a de "*droit derogard* (direito de controle) (LAPLANTINE, 2004, p. 18).

O trabalho etnográfico supõe um olhar que não deve ser nem desvolto nem extremamente concentrado. Donde a necessidade de "voltar" a dar lugar também a uma atitude de deriva (evidentemente provisória), de disponibilidade e de atenção flutuante que "não consiste apenas", como diz Affergan (1987, p. 143), "em ficar atento, mas também e, sobretudo em ficar desatento, se deixar abordar pelo inesperado e pelo imprevisto" (LAPLANTINE, 2004, p. 18). Isto tem a ver com o que os antropólogos consideram em relação ao conhecimento humano: não é possível observar um grupo da mesma forma que um botânico examina, por exemplo, uma folha – é preciso se comunicar e compartilhar os modos de vida deste grupo. Ainda, também não é o que acontece em uma entrevista jornalística, onde o jornalista se limita em obter dados de seu entrevistado. É muito mais do que isto. Sendo assim, Laplantine (2004) explica que o trabalho do etnógrafo não consiste exclusivamente numa metodologia apenas indutiva, arrecadando somente informações; mas, sim, em impregnar-se dos assuntos de uma sociedade e tudo o que envolva seus ideais e suas ansiedades.

Antes de tudo, a etnografia é um experimento físico de imersão absoluta, consistindo numa verdadeira socialização ao revés, onde, longe de tentar compreender uma sociedade unicamente nas manifestações "exteriores", devemos interiorizá-la através das acepções que os próprios sujeitos atribuem a seus próprios comportamentos (LAPLANTINE, 2004, p. 23).

Nós vemos, olhamos, e quando queremos mostrar aos outros aquilo que vemos e olhamos, o fazemos com palavras – com nomes. Dessa forma, entendemos que a atividade de percepção é quase intrínseca de uma atividade de nomeação. Mas esta última, pondera o autor, acaba sendo insuficiente. Ele acrescenta dizendo que se ficássemos pela observação, nem que fosse da forma mais ríspida possível, ou pela nomeação oral mais exata, muito rapidamente, de tudo aquilo que foi visto ou dito restaria somente uma vaga lembrança. Por conta disso, a etnografia é precisamente a elaboração e a transformação pela escritura desta experiência – é a organização textual do visível em que um dos papéis maiores é também a batalha contra o esquecimento. Ou seja: precisamos saber articular olhar/observação e escrita – compreender a relação

entre o ver e a escrita daquilo que vemos. Nessa relação, que não é em sentido único, acabamos indo e voltando – vendo e revendo, contrapondo situações, confrontando o que foi visto e escrito.

Portanto, a descrição etnográfica não é somente “uma atividade perceptiva e linguística que toma esta ou aquela cultura como objeto, ela é uma atividade que se reforma e se reformula permanentemente através do contato com determinada cultura” (LAPLANTINE, 2004, p. 121). O desafio etnográfico, que se baseia no experimento visual e linguístico das diferenças, recorre a diferentes maneiras de falar, de ler e de escrever inúmeras versões, o oposto daquilo que é sinônimo. Laplantine (2004) finaliza dizendo que a escrita etnográfica não fixa a visão em um saber: ela insere uma inquietação naquilo que é visto.

## **O método etnográfico na pesquisa comunicacional**

Para nossa pesquisa não correr o risco de ficar calcada somente em preceitos e orientações antropológicas, buscamos nos instruir em exercícios de apropriação da etnografia pelo mundo da comunicação, como explica Travancas (2006).

A autora sugere etapas no caminho etnográfico, as quais são:

- 1) Levantamento bibliográfico e leitura de material coletado;
- 2) Elaboração de um caderno ou diário de campo, o qual terá um papel fundamental, pois nele anotamos e anotaremos absolutamente tudo, de questões que nos levaram a escolher tal objeto a perguntas que temos em mente, funcionando como um registro descritivo de tudo o que presenciarmos; e
- 3) Entrada no campo, isto é, nossa inserção no grupo – onde encontraremos uma infinidade de possibilidades e variáveis relacionadas ao universo investigado.

Dentro do campo, levamos em consideração dois instrumentos importantes de coleta de dados: a entrevista em profundidade<sup>4</sup> e a observação participante. Travancas afirma que a Antropologia é a ciência da escuta, e diz que “o antropólogo não determina verdades, não aponta equívocos, não pergunta por que as coisas não são diferentes. Ele ouve e procura entender quais são as verdades para aqueles ‘nativos’” (TRAVANCAS, 2006, p. 102). Por isso é preciso saber ouvir.

---

<sup>4</sup> Entrevistas em profundidade estão expostas no Apêndice A de nossa dissertação de Mestrado, disponível em: <http://migre.me/wGw2t>.

Creio que aqui aparece uma das vantagens da pesquisa qualitativa: a proximidade com o entrevistado. A maneira como ele se expressa; o tom de voz que usa; seu entusiasmo ao falar de determinados assuntos; a relação de confiança que se estabelece entre pesquisador e pesquisado e que ajudará em outras etapas da pesquisa; a percepção das contradições no seu discurso; e mesmo a possibilidade de abordagem de temas mais complexos ou mesmo delicados (TRAVANCAS, 2006, p. 106).

Em relação à observação participante, que é uma de nossas técnicas aqui utilizada, Travancas (2006) afirma que ao se inserir em um grupo, o pesquisador deve saber que ele também está sendo observado e que sua presença pode alterar a rotina deste grupo. A autora traz à tona a discussão da antropóloga Ruth Cardoso (1986) em relação ao investigador e seu envolvimento com o grupo pesquisado. A antropóloga diz que não há uma regra, mas é preciso que a observação participante não se transforme em “participação observante”. A ideia, ao longo dessa inserção, é participar do campo, sempre questionando e tentando descobrir: até que ponto o etnógrafo pode ficar neutro ou atuar dentro do campo? Além disso, fomos a campo com outras questões em mente: Qual a experiência de estar em um show de pop rock? Os gêneros tipificam performances. A performance em um show é de todos, não só da banda, então como é a performance do público? Como eu me relaciono com este evento musical? Que tipo de comunicação acontece entre banda e público?

Dessa forma, o show – principalmente pela relevância comunicacional – é, aqui, o nosso observável principal, o centro do nosso problema. É ele que olhamos, ouvimos, descrevemos.

## **A pesquisa participante dentro da Comunicação**

Não existe uma única maneira de definir a pesquisa participante. É necessário reconhecer que a existência de tradições de pensamentos distintas e de práticas de pesquisa diversas conferem alcances e significados às atividades que se desenvolvem sob o mesmo rótulo: pesquisa participante ou investigação participativa (CAJARDO, 1987, p. 16).

A pesquisa participante, segundo Peruzzo, “consiste na *inserção* do pesquisador no *ambiente natural* do fenômeno e de sua *interação* com a situação investigada” (PERUZZO, 2006, p. 125). A autora toma por base as definições clássicas de pesquisa participante formuladas por Eduard C. Lindeman, Morris N. Schwartz, Florence Kluckhohn e Severyn T. Bruyn, Teresa Maria Frota Haguete (1990, p. 61-63) e explica que a pesquisa participante implica:

- a) A presença constante do observador no ambiente pesquisado, para que ele possa “ver as coisas de dentro”;
- b) O compartilhamento, pelo pesquisador, das atividades do grupo ou do contexto que está sendo estudado, de modo consistente e sistematizado – ou seja, ele se envolve nas atividades, além de co-vivenciar “interesses e fatos”;
- c) A necessidade, segundo autores como Mead e Kluckhohn, de o pesquisador “assumiu o papel do outro” para poder atingir “o sentido de suas ações” (HAGUETE, 1990, p. 63).

Estes componentes, para Peruzzo (2006), são fundamentais para compreender a pesquisa participante e podem ser tomados como base de seus procedimentos metodológicos.

Sendo assim, nosso procedimento metodológico desdobra-se nos níveis etnográficos e em algumas das técnicas que o método pede<sup>5</sup>. A partir deste levantamento teórico, fazemos uma descrição de campo em neste evento específico, o Discografia Pop Rock Gaúcho, que aconteceu nos dias 19, 20 e 21 de junho de 2015, no Bar Opinião, em Porto Alegre.

## **Imersão e descrição de campo**

A edição de 2015 do Discografia Pop Rock Gaúcho aconteceu nos dias 19, 20 e 21 de junho de 2015. Antes, o evento se chamava Discografia Rock Gaúcho, mas a mudança do nome foi feita para que mais bandas pudessem fazer parte. Assim, tem Graforréia Xilarmônica, mas também tem Chimarruts.

### **Dia 1**

Fui para o bar Opinião pouco depois das 18h30min. Não me dei conta de que era sexta-feira, horário de pico no trânsito, e demorei para conseguir um táxi. Quando cheguei ao bar, percebi que não havia praticamente ninguém lá, mesmo com o horário do show marcado para as 19h. Então às 19h em ponto, KG Lisboa, apresentador do Discografia Pop Rock Gaúcho, subiu ao palco e pediu paciência para aquelas poucas pessoas que já haviam chegado – argumentando que era sexta-feira, trânsito caótico,

---

<sup>5</sup> Na dissertação, além da descrição exposta aqui, você encontra outras descrições de shows, entrevistas, fotos e todas as técnicas utilizadas nesta imersão etnográfica.

peçoal saindo do trabalho, então o primeiro show começaria às 19h30min. Ok, aguardemos.

Fiquei na parte de cima do bar – achei que lá era um lugar bom para assistir aos shows e onde o som também acaba sendo melhor. Ainda, de quebra, poderia observar o que acontecia na parte de baixo da pista.

Meu relógio marcava 19h31min quando o Da Guedes entrou no palco. Ainda não havia muitas pessoas, mas aparentemente não podiam atrasar mais. Público um pouco tímido no começo, se soltando no decorrer do *Morro Seco Mas Não Me Entrego*, disco de 2002, que a banda escolheu para tocar na íntegra.

“Intro”, “Ira Santa”, “Delegacia”, “Passe Livre”..... todas com imagens alternando no telão gigante que foi colocado no fundo do palco. Aos poucos, a fumaça dos baseados (cigarros de maconha) acendidos na pista foi tomando conta do ambiente. Nenhum segurança conseguia dar conta de jogar tanto baseado no chão e pisar – e os usuários não pareciam preocupados com isso. As letras sobre problemas sociais e bairros e quebradas de Porto Alegre são dominantes.

O público, composto essencialmente por homens usando bonés com a aba reta e gesticulando, com as mãos para cima, sabia cantar todas as letras – ou pelo menos as partes mais importantes das músicas. “Dr. Destino”, faixa 5 do disco, foi entoada num coro uníssono.

Os *rappers* do Da Guedes se comunicaram com o público o tempo todo. Fizeram agradecimentos, falaram dos problemas da cidade (e do país), comentaram que, mesmo o disco sendo de 2002, há letras ali que ainda hoje são atuais. “Bem Nessa”, nona faixa do disco, foi uma das mais animadas da noite. A ideia: rap; o logo: hip hop.

Durante todo o tempo, participações entravam no palco. Foram tantas que eu nem consegui anotar os nomes, mas todos pareciam muito familiarizados entre si.

Depois das 15 músicas do disco, a banda tocou mais a música “Não Para”, e então o show terminou. Logo o palco começou a ser montado para a Comunidade Nin-Jitsu, segunda banda da noite. Como o Da Guedes se apresenta só com um DJ, quase nada deles precisou ser desmontado.



Figuras 1 e 2: Da Guedes e Comunidade Nin-Jitsu



Fonte: Registros feitos pela autora

Foi uma meia hora até que o palco ficasse pronto e a Comunidade Nin-Jitsu iniciasse seu show. Eles tocaram o *Maicou Douglas Syndrome*, disco de 2001, conhecido por ter vários hits. Isso fez com que o show fosse explosivo o tempo todo. Muitas rodas foram abertas em várias ocasiões; muitos guris pulando na pista e praticamente ninguém “sem erva” (principalmente na música “Ah! Eu To Sem Erva”). Inclusive, durante “Ah! Eu To Sem Erva”, Mano Changes comentou que era muito estranho tocar essa música logo no início do show, já que há ano eles encerram os shows com ela. Mas como o disco era para ser tocado como está no CD, comentou que eles obedeceram a ordem. Durante essa e em outras várias ocasiões Mano Changes parou o show para falar com o público. Falou do Chorão, da falta que o vocalista do Charlie Brown Jr faz, falou do groove do BNegão, que cantou “Funk Até o Caroço” na gravação do DVD da Comunidade Nin-Jitsu, que aconteceu também no Opinião, em 2012, e foi lançado em 2013. Agradeceu inúmeras vezes a oportunidade de tocar em um evento cultural desse tipo e salientou a importância dos ingressos gratuitos, parabenizando a todos os envolvidos.

Em “Patifê”, Mano Changes chamou ao palco Erick Endres, filho do Fredi (Chernobyl) Endres e sobrinho do Fernando Endres, guitarrista e baixista da CNJ, respectivamente. O vocalista contou que Erick era uma criança quando disse para o pai dele: “olha, pai, por que você não faz um riff assim?”. E assim nasceu “Patifê”.

O show seguiu com “Não Aguento Mais”, “Amazônia X Colômbia”, “Chutá o Balde”, enquanto no telão apareciam imagens de mulheres rebolando e da logo da

banda. Ao meu lado, um guri canta “Arrastão do Amor” inteira, enquanto mexe no seu Facebook. Na minha frente, alguns outros gravam áudios no WhatsApp – é impossível não ver as telas enormes de seus smartphones.

Mano Changes, entre uma música e outra, contou que o primeiro show da banda foi com o Da Guedes, em 1995, no Barbatana Rock, um bar de Porto Alegre. Disse que, por conta disso, o show dessa noite era muito emocionante. Fez vários agradecimentos para músicos da época, falou do Bafo de Bira, estúdio que o Rafael Malenotti tinha em idos da década de 1990, onde a Cachorro Grande gravou seu segundo disco e onde todas essas bandas ensaiavam, bebiam, se divertiam, etc.

Além das 12 faixas do *Maicou Douglas Syndrome*, a banda tocou mais “Detetive” e “Merda de Bar”. Durante “Detetive”, Índio, o detetive do clipe, subiu ao palco. Índio sempre está nos shows da banda, como naquele primeiro show descrito, com a Ultramen. Do público, muitos gritos direcionados ao Índio, que se diverte dançando ao lado de Fernando Endres.

O show acabou pouco depois das 22h, fui para casa, pois ainda haviam mais duas noites de shows pela frente.

## **Dia 2**

Graforrêia Xilarmônica e Ultramen foram as atrações da segunda noite. A Graforrêia com o *Chapinhas de Ouro*, de 1998, e a Ultramen com o *Olelê*, disco de 2000.

Cheguei no bar às 18h30min, pensando que encontraria um público maior do que na noite anterior, mas não. Novamente, o show precisou ser atrasado. KG Lisboa, apresentador dessa edição, sobe ao palco e comunica sobre as bandas do dia e fala do dia seguinte, com Esteban e Chimarruts. Explica que os discos serão tocados na íntegra e na ordem, e cita todos os patrocinadores do evento.

Não demorou tanto até a Graforrêia subir ao palco para iniciar o show. Frank Jorge fala apenas algumas vezes entre as músicas. Em uma dessas vezes, agradece o convite para tocar no Discografia Pop Rock Gaúcho e diz que está muito contente por fazer parte disso.

Neste dia, o público era relativamente mais adulto e também com mais mulheres presentes. Duas mulheres, ao meu lado esquerdo, fazem uma montanha de casacos no chão pouco antes de pularem e cantarem todas – todas! – as músicas da Graforrêia

# TROPOS: COMUNICAÇÃO, SOCIEDADE E CULTURA

Xilarmônica. Elas cantam e sorriem para o palco. São mais velhas do que eu, e com mais energia do que eu, também.

Quando terminou o disco, Frank Jorge disse: “então tá, esse foi o *Chapinhas de Ouro*, mas a gente tem mais umas músicas pra tocar pra vocês”. Além das 12 faixas do *Chapinhas de Ouro*, a Graforrêia Xilarmônica tocou “Literatura Brasileira”, “Bagaceiro chinelão”, “Minha picardia”, “Patê”, “Twist”, “Amigo Punk”, “Nunca Diga” e “Rancho”. “Amigo Punk” foi pedida durante todo o show, inclusive enquanto a banda ainda tocava o *Chapinhas de Ouro*. Perto de mim, dois guris dizem que “bem capaz que a banda vai embora sem tocar “Amigo Punk””, entoada como um hino quando finalmente foi tocada. Terminou “Rancho” e a banda se despediu do público.

Figuras 3 e 4: Graforrêia Xilarmônica e Ultramen



Fonte: Registros feitos pela autora

Nessa hora, o público meio que foi trocando de lugar. Alguns que estavam no andar de baixo, na pista, subiram, e outros desceram. Eu, que tinha ficado durante as 4 primeiras músicas quase em frente ao palco, subi para filmar “Eu”, onde o som não estaria tão estourado, e fiquei por ali, em frente à mesa dos técnicos de som, durante quase o resto da noite.

Parte dos equipamentos da Ultramen já estavam no palco durante o show da Graforrêia Xilarmônica; o resto foi montado durante o intervalo.

KG Lisboa voltou para apresentar a segunda atração da noite: Ultramen. A banda iniciou com “Ultramanos”, faixa de abertura do disco, e seguiu a ordem do *Olelê*. Público muito participativo, cantando, balançando as mãos. As mulheres saíram da pista e foram para a parte mais alta do bar. Na pista, em vários momentos as rodas tomaram

conta. Poucas câmeras tirando fotos, quase nenhuma luz de celular se via ali de onde eu estava.

Tonho Crocco conversou com a plateia várias vezes. Falou dos ensaios para o show, fez a mea culpa dizendo que ele era o que mais havia errado, que não se lembrava das letras, e durante a música “Dívida” fez todos rirem ao contar que sempre aparece alguém na rua pra gritar “e aí, e aquela dívida?” – “ah, vá pra puta que pariu com a porra da “Dívida”, não aguento mais essa música!” – brincou o vocalista.

Em “Peleia”, Malásia, que já havia cantado algumas músicas, sai de novo da percussão, pega o microfone e pula no meio da galera. Ao redor dele, todos pulam e cantam muito.

Quando “A Estrada Perdida Dub”, última faixa do disco, termina, o público logo começa a gritar “mais um! mais um!”. A banda volta com “Hip-hop Beatbox Com Vocal e James Brown” – com Pancho Santos na bateria, “Tubarãozinho” (a qual Tonho Crocco dedicou a Eduardo Cunha) e “Gramma Verde”.

O show terminou perto das 22h30min, fui para casa descansar para o dia seguinte.

## **Dia 3**

Domingo chuvoso. Como nas duas noites anteriores o público demorava a chegar, fui um pouco mais tarde. Cheguei no Opinião às 18h50min e ainda fiquei na portaria conversando com a Aline, assessora da Olelê, que produziu o evento, e quando entrei, às 19h em ponto, KG Lisboa já estava no palco e o bar estava lotado por fãs do Esteban Tavares. Quando as luzes se apagaram, muitos gritos. Quando o músico entrou no palco, mais gritos ainda. Aline, ao meu lado, comentou que é sempre assim. Eu, que esperava um público até mais feminino, errei feio. Muitos guris cantando e chorando.

Conseguí um furo entre alguns grupos e fiquei ali para tentar filmar alguma música, e ao meu lado um guri de uns 16 anos, moletom, boné de aba reta e *piercing* no nariz cantava com a cabeça para cima, como que deixando que a música entrasse pela sua alma. Soa exagero, mas era exatamente o que me parecia. Ao lado dele, uma guria chorava. Quando terminou a música, que eu não lembro qual era, uma amiga virou para ela: “tu ta chorando?!” e ela respondeu que estava muito emocionada.

Como ali onde eu estava não era muito confortável e nem dava para ver direito, resolvi circular pelo bar à procura de um lugar melhor. Desci e tinha menos gente nas

laterais da pista. Consegui me escorar no balcão do bar, e ali fiquei durante todo o show. Na parte de baixo, eu conseguia ver o rosto das pessoas – coisa que nas noites anteriores, por ficar mais para o fundo do bar, não era possível. Dali, vi muito mais gurias chorando. Muitas gesticulavam incessantemente para Esteban que, no palco, pouco tirava os olhos do teclado. Em algumas canções, o músico também tocou guitarra. Ele conversou pouco com o público e, mesmo assim, em uma das vezes em que agradeceu todo mundo por ter saído de casa para vê-lo, um guri ao meu lado disse para o amigo: “nossa, ele sempre fala demais”.

Esteban disse que esse era o último show da turnê do disco *¡Adiós, Esteban!*, lançado em 2012, e que esperava todos ali no lançamento do seu novo disco, marcado para julho. Sempre que falava, era respondido com muitos gritos.

Quando o *¡Adiós, Esteban!* terminou, o músico anunciou que ia tocar mais 2 músicas: “¡Tchau, radar!”, composta em parceria com Humberto Gessinger, e “Cigarros e Capitais”. Ao se despedir, convidou novamente todos para o lançamento do seu novo disco e agradeceu pela oportunidade de tocar no evento.

No momento da desmontagem/montagem de palco, aquele esquema dos dias anteriores – da troca de público, também. Alguns ficam, muitos se movimentam. O segundo show da noite e último do Discografia Pop Rock Gaúcho é o do Chimarruts, banda de reggae que está completando 15 anos – motivo para muitas homenagens antes de iniciar o show.

Enquanto o palco estava sendo montado, um telão desceu e mostrou um vídeo comemorativo com depoimentos de fãs, amigos e familiares do Chimarruts. Nele, todos os tipos de parabéns – seja cantando, contando histórias da banda e muitos outros exemplos. Atrás de mim, algumas pessoas impacientes diziam que estavam ali para ver a banda, e não aquele vídeo.

Durante o show do Chimarruts, continuei na pista, mas um pouco mais para o fundo. Enquanto rolavam as músicas do disco homônimo, de 2002, vários comentários dos fãs surgiam ao meu redor. Um deles, que me chamou muito a atenção, foi de duas gurias comentando que “Tati estava abraçada a Jah”: “Olha, ela ta incorporando!”, disse uma delas.



Figuras 5 e 6: Esteban e Chimarruts



Fonte: Registros feitos pela autora

E foi nesse clima de *reggae*, Jah, sol e praia que o show seguiu. “Iemanjá”, “Chapéu de Palha” e “Pra Ela” foram alguns dos momentos em que o público cantou mais alto. Uma *vibe* de paz e amor pairava no ar o tempo todo. Aline, antes dos shows da noite, havia comentado que o público de *reggae* é bem fiel, que eles fazem com que o show seja uma celebração. De fato, eu sentia que eu estava quase que numa missa.

Quando a última faixa, “O morro”, foi tocada, saí da pista e decidi ir para o andar de cima, na parte mais alta do bar, onde ficam os iluminadores. Lá, para a minha surpresa, uma galera animadíssima dançava. Alguns sozinhos, no clima “abraçados a Jah”; outros em casal. Outros, ainda, aproveitavam os espaços vazios para namorar. Um sofá, na lateral direita, estava todo ocupado. Algumas pessoas ali assistiam ao show pela televisão (todos os shows estavam sendo filmados), outras só ouviam a música vinda do palco, cantando junto.

Rolaram algumas participações e músicas de outros discos. “Versos simples”, somente com Tati Portela acompanhada de uma guitarra, foi cantada por todos os fãs.

Eu precisei ir embora antes de o show terminar, mas satisfeita com as três noites imersas no pop rock gaúcho.

## Considerações finais

Buscou-se, neste artigo, propor um certo tipo de observação de shows de pop rock. A ideia foi mostrar os usos do modo etnográfico em uma ambiência comunicacional – um show, um organismo vivo, cheio de movimentos.

Lembramos aqui que nosso pensar metodológico se deu através de uma primeira reflexão teórica, pois assim conseguimos refletir melhor sobre uma proposta metodológica de um problema concreto. Foi necessário trabalhar a metodologia de maneira consciente na pesquisa. Foi preciso compreender e dominar o que se passa e o que se passou, exercitando a reflexão, assim como as teorias.

Dessa forma, como comentado nas considerações iniciais, dividimos o artigo em duas partes: uma teórica e uma empírica, visto que o que se tentou fazer foi uma aplicação dos métodos etnográficos propostos principalmente por Winkin (1998) e Laplantine (2004). Assim, no item 4. *Imersão e descrição de campo* o que buscamos trabalhar foi o que sugeriu Winkin (1998), ao dizer que etnografia é uma arte que determina que saibamos reproduzir para um público o que vimos: ou seja, que saibamos ver, ser e escrever. Por isso, tudo foi descrito de forma intensa (e extensa), para que este público terceiro – que não estava presente nas noites do Discografia Pop Rock Gaúcho – pudesse, de alguma forma, saber e sentir como foi estar neste evento. Ainda relacionando teoria e empiria, tentamos, neste segundo momento, onde expusemos nossa ida a campo, trabalhar o que Laplantine (2004) chamou de “imersão absoluta”, detalhando todos os momentos deste experimento físico.

Ainda sobre esta segunda etapa do artigo, também levamos em consideração as etapas propostas por Travancas (2006), por isso o desenho do artigo ficou (1) levantamento bibliográfico; (2) diário de campo e entrada no campo, onde descrevemos tudo o que foi presenciado durante essa imersão.

Percebemos que, independente dos procedimentos metodológicos adotados durante nosso percurso, os obstáculos no processo de construção do conhecimento foram/são constantes. Daí a necessidade de uma reflexão permanente, de pensar o sentido de nossa interação com o objeto, o que escolher, o que não escolher. No lugar da sociologia espontânea, a teoria entra para deslocar e trabalhar em outro nível – olhamos com um raciocínio diferente, operando com raciocínios conceituais. Essa teoria está dentro de toda a pesquisa e faz com que consigamos fundamentar melhor a problemática central apresentada nesta análise.

Como o trabalho de campo sempre nos traz surpresas, sempre se atualiza em formatos inusitados e desafiadores, e assim como lidamos com paradigmas instáveis, é pertinente à investigação comunicacional sempre levantar questões, vivendo-as positivamente, não fixando nossa visão em um único modelo explicativo ou produzindo conclusões fechadas. Dessa forma, em constante movência, seguimos neste processo tentativo entre teoria e campo, indo e voltando, repensando e questionando. Além disso, o levantamento bibliográfico sobre Etnografia e como poderíamos usar este método na pesquisa comunicacional foi essencial na hora de ir a campo, isto é, ir com questões em mente, uma observação livre, mas não tão à deriva.

Sendo assim, o espetáculo musical proporcionou um tipo de experiência que é da ordem do sensível – e não do racional. Acreditamos que o método etnográfico foi válido na tentativa de entender estas sensibilidades que acontecem na dimensão performática desses shows, pois ali, além da relação entre os músicos, há a nossa própria dimensão performática em relação a eles. A imersão etnográfica permitiu que todas estas dimensões, sensibilidades e afetos viessem à tona.

## Referências

CAJARDO, Marcela. **Pesquisa Participante**: propostas e projetos. In: Brandão, Carlos Rodrigues. (Org.). *Repensando a Pesquisa Participante*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

LAPLANTINE, François. **A descrição etnográfica**. Tradução João Manuel Ribeiro Coelho e Sérgio Coelho. São Paulo: Terceira Margem, 2004.

PERUZZO, C.M.K. Observação participante e pesquisa-ação. In: DUARTE, Jorge; BARROS, Antonio (Orgs.). **Métodos e Técnicas de pesquisa em comunicação**. 2. ed. – São Paulo: Atlas, 2006.

TRAVANCAS, Isabel. Fazendo etnografia no mundo da comunicação. In: DUARTE, Jorge; BARROS, Antonio (Orgs.) **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação**. 2. ed. – São Paulo: Atlas, 2006.

WINKIN, Yves. **A nova Comunicação**: da teoria ao trabalho de campo. Tradução Roberto Leal Ferreira. Campinas, SP: Papyrus, 1998.