

DIREITO AO SOM: PAISAGENS E RESISTÊNCIAS SONORAS DO FUNK NA FAVELA DA MARÉ

THE RIGHT TO MAKE A SOUND: THE SOUNDSCAPES OF FAVELA DA MARÉ AND THE SONIC RESISTANCE OF FUNK MUSIC

Andrea Medrado*

Renata Souza**

RESUMO:

Neste artigo, pretendemos encontrar os pontos de interseção entre a comunicação e os direitos humanos, incorporando perspectivas dos estudos de som e cultura auditiva. Através de um estudo de suas paisagens sonoras, exploramos as experiências cotidianas de uma favela do Rio de Janeiro, a Maré, dedicando atenção a um sentido que é, muitas vezes, negligenciado: a audição. Para isso, adotamos uma abordagem etnográfica, com a realização de passeios sonoros e observações participantes. Ao escutar as paisagens sonoras da Maré, descobrimos que a rua se configura como o espaço mais adequado para trocas reais e simbólicas, permitindo que os moradores aprofundem seus sentimentos de pertencimento a essa comunidade. Talvez por serem tão representativos, os sons da Maré e, dentre eles, o funk vêm sofrendo tentativas sistemáticas de silenciamento. Elas demonstram o caráter autoritário de algumas intervenções que vem sendo realizadas nas favelas, como a militarização e a pacificação. Mesmo com essa repressão sonora, as ruas da Maré continuam a ser ocupadas com suas festas e sons. A comunidade funkeira continua ecoando suas vozes e ritmos nas paisagens sonoras, resistindo em seu espaço comum.

PALAVRAS-CHAVE: Comunicação; sons e direitos humanos; funk; Favela da Maré.

ABSTRACT:

This article aims to locate the points of intersection between communications and human rights by incorporating perspectives from sound studies and auditory culture. By attending to its soundscapes and to the sense of hearing, which are often neglec-

* Professora do Curso de Comunicação Social e do Programa de Pós-Graduação em Mídia e Cotidiano da Universidade Federal Fluminense, RIO DE JANEIRO, Brasil. andreamedrado@id.uff.br

** Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, RIO DE JANEIRO, Brasil. renatasouza.ufrj@gmail.com

ted, we explore the everyday experiences of the residents of Maré, a favela located in Rio de Janeiro. In order to achieve this, we have adopted an ethnographic approach, conducting participant observations and soundwalks. When listening to Maré's soundscapes, we have discovered that the street stands as the best suited space for real and symbolic exchanges, allowing residents to deepen their sense of belonging to that community. The sounds of Maré and the sounds of funk music are very meaningful for the community. Because of this there have been several attempts to silence them. This demonstrates the arbitrary character of interventions such as the militarisation and pacification programmes, which are being carried out in the favelas. Regardless of this, whilst a military occupation is taking place, the residents of Maré also keep promoting an occupation of the favela's streets with their parties and sounds. The funk community resists as we hear the echoes of its voices and rhythms in the soundscapes.

KEYWORDS: Communications; Sounds and human rights; Funk music; Favela da Maré.

INTRODUÇÃO:

A expressão “direito à informação”, contida na declaração dos direitos humanos, vem sendo revista. Hoje, é comum pensar na comunicação como um direito fundamental dos cidadãos. Com isso, passamos a não apenas levar em consideração as dimensões políticas e econômicas, mas também as dimensões sociais e culturais dos direitos humanos. O direito à comunicação representa o direito de se expressar, receber e emitir informações, sensações e ideias por quaisquer meios, independentemente de fronteiras. Assim, cada vez mais, testemunhamos um encontro de trajetórias entre os movimentos de comunicação e direitos humanos, já que os caminhos de ambos estão interligados (CABRAL, 2005).

Neste artigo, abordamos os pontos de interseção entre a comunicação e os direitos humanos através de perspectivas dos estudos de som (HILMES, 2005) e cultura auditiva (BULL E BACK, 2003). Utilizando uma abordagem etnográfica com observações participantes e passeios sonoros, realizamos uma imersão nas ruas, nos sons e ritmos da favela da Maré¹, localizada no Rio de Janeiro. Nossos objetivos incluem explorar as paisagens sonoras (SCHAFER, 1997) a fim de compreender o que essas paisagens nos dizem sobre a vida cotidiana dos moradores da favela. Buscamos identificar quais sons são característicos da vida na Maré, analisando as maneiras em que esses sons ecoam expressões culturais que possuem grande relevância simbólica para as pessoas. É justamente por

serem tão representativos que esses sons chamam a atenção dentro de um contexto de políticas de controle das favelas por parte do Estado. Dentre elas, destaca-se o programa de “pacificação” das favelas com a implementação de Unidades de Polícia Pacificadora ou UPPs. Se em seus primeiros anos, este programa foi elogiado, nos últimos anos, sua credibilidade vem sendo abalada por alegações de violações dos direitos humanos cometidas por policiais. Portanto, nos parece sintomático que o caráter autoritário de tais intervenções nas favelas e, em especial, na Maré manifeste-se através da tentativa de silenciar suas vozes, ritmos e sons.

O presente artigo se inicia com uma análise dos conceitos de cultura e comunidade, fundamentais para o nosso estudo das paisagens sonoras da Maré, nas quais o funk desponta como elemento importante. Em seguida, oferecemos uma explicação sobre a abordagem metodológica adotada. Finalmente, apresentamos alguns resultados de pesquisa, defendendo que haja uma compreensão do funk não apenas como expressão cultural, mas também como expressão comunitária.

MARÉ COMO EIXO DA CULTURA E DA COMUNIDADE

Em 2012, o jornal O Globo publicou uma reportagem que situa o Complexo da Maré no coração do eixo da “cultura de periferia”². Essa classificação tomou como base principal a forte presença de organizações não-governamentais, que atuam como gestoras de equipamentos culturais. As atividades nesses espaços são amplamente divulgadas na grande mídia. Shows com bandas famosas, peças teatrais, espetáculos de dança e exposições variadas fazem parte das inúmeras atrações oferecidas gratuitamente ou a um valor abaixo do ofertado pela indústria cultural. Mas o que isso tudo significa para os moradores da Maré, quando uma das suas principais expressões culturais - o funk - é frequentemente criminalizada e até mesmo proibida pelo Estado? Afinal, o que entendemos por cultura? Recentemente, houve grande debate acerca do reconhecimento do funk como “manifestação popular digna do cuidado e proteção do poder público” (NEVES, 2013). Muitos defensores do funk utilizam o argumento de que o funk representa uma forte expressão comunitária. Mas de que maneira essa comunidade se manifesta?

Gostaríamos de argumentar que, na Maré, a rua se configura como o espaço comunitário por essência. É a rua o mais adequado espaço para trocas reais e simbólicas, permitindo que os moradores compartilhem suas rotinas, discutam questões, comemorem ocasiões especiais ou ordinárias, conheçam melhor uns aos outros. É também a rua que permite

que as pessoas aprofundem seus sentimentos de pertencimento. Para compreender melhor esses sentimentos, realizamos um estudo que explora as maneiras como as pessoas se relacionam entre si e com o meio ambiente que as cerca através do uso de sons e do sentido da audição” (ERLMANN, 2004, p. 3).

Dessa forma, nossa discussão teórica é sustentada por dois eixos principais:

- a) Uma discussão sobre os conceitos de cultura e comunidade (pela complexidade de ambos, poderíamos produzir um artigo inteiro nos debruçando somente sobre estes conceitos. No entanto, não é isso que faremos aqui, já que temos outros objetivos já explicitados)
- b) Um debate acerca dos paradigmas dos estudos de sons e cultura auditiva, que podem ser incorporados aos estudos de comunicação e direitos humanos.

Muitos autores apontam as dificuldades envolvidas na tarefa de definir o conceito de cultura. Para Immanuel Wallerstein (2004), a “cultura” é o sistema de ideias do capitalismo que resulta da tentativa de se tentar entrar em acordo com as contradições das realidades sociopolíticas. Já Stuart Hall (2003) chama atenção para os diferentes modos de conceber e interpretar o termo, qualificando-os em duas principais formas. A primeira diz respeito “à soma das descrições disponíveis pelas quais as sociedades dão sentido e refletem as suas experiências comuns” (HALL, 2003, p. 126). Já a segunda formulação se refere às práticas sociais, enfatizando o aspecto documental e se valendo de uma análise descritiva e etnográfica. Hall tende a priorizar a primeira definição por pensar que ela reacende uma concepção mais fluida, socializante e democrática. O autor não considera que a cultura, por si mesma, represente uma prática, mas sim, algo que é “perpassado por todas as práticas sociais”, constituindo assim “a soma do inter-relacionamento das mesmas”. (2003, p. 128).

Neste artigo, temos especial interesse nas experiências cotidianas e nas descrições da chamada cultura popular. Um ponto de partida seria o trabalho de Denys Cuche (2002), que apresenta uma definição de cultura popular por exclusão. Segundo o autor, há duas formulações que devem ser evitadas. A primeira, minimalista, enxerga a cultura popular como uma cópia de má qualidade da cultura dominante. Já a segunda, maximalista, reconhece a cultura popular como autêntica e autônoma, considerando-a como superior à criatividade da cultura da elite (CUCHE, 2002, p. 150). Cuche desconsidera ambas as teses porque elas possuem um caráter unilateral. Inspirado em De Certeau (2014),

ele se refere à cultura popular como algo “comum”, ou seja, algo das pessoas comuns e que, por isso, é renovado cotidianamente. Assim, para cooptar a cultura popular, seria necessário captar a inteligência e a engenhosidade dos comuns.

De forma semelhante, Hall recomenda que o estudo da cultura popular evite os dois extremos: a autonomia pura versus o total encapsulamento. Segundo ele, a cultura popular está situada justamente no campo de batalha das relações de poder e de dominação culturais. As formas culturais são contraditórias por excelência, já que não se adequam às configurações inteiramente autênticas ou inteiramente corrompidas. Também é equivocado considerar que cultura popular é tudo aquilo que o povo faz, uma vez que isso implicaria na produção de um inventário demasiadamente descritivo. Além disso, seria praticamente impossível categorizar tudo o que o povo faz (HALL, 2003, p. 240). O mesmo ocorre quando propomos uma distinção baseada em oposições extremas: pertence à cultura da elite ou à cultura da periferia; pertence ou não ao povo. Tais estratégias são inválidas uma vez que os conteúdos das categorias mudam constantemente. Como exemplo, pode-se pensar em expressões que, em dado momento, têm alto valor cultural, porém, ao deixarem de representar referências da elite, são apropriadas pela cultura popular.

O termo comunidade é outro que traz grandes desafios no que diz respeito às suas definições e apropriações pela elite e periferia. Na década de 90, por exemplo, as favelas do Rio de Janeiro começaram a ser qualificadas como comunidades. Em um primeiro momento, o termo foi apropriado pelos moradores das favelas. No entanto, essa denominação tem se afastado cada vez mais da fala dos moradores por diferentes motivos, seja por considerar o termo um eufemismo ou por, politicamente, haver a necessidade de se fortalecer uma identidade favelada. Mesmo diante deste importante debate, que não cabe ser travado aqui, reconhecemos a favela como possibilidade comunitária.

Assim como Raquel Paiva (2003), reconhecemos que considerar a possibilidade de uma estrutura comunitária nos dias de hoje representa um posicionamento político. Porém, aqui, não compreendemos a comunidade da maneira clássica, onde os seres em comum vivem em plena harmonia. A comunidade emerge justamente do seu antagonismo com a estrutura capitalista, estrutura esta que nega o anseio de pertencimento do indivíduo. E é nestas comunidades, geralmente habitadas por setores populacionais marginalizados, que o Estado se omite do seu papel e abre espaço para os organismos não-governamentais. Desse modo, como afirma Paiva (2003), há duas probabilidades

de vivência comunitária. A primeira delas corresponde à comunidade como forma de gerenciamento da estrutura social, algo experimentado pelos norte-americanos. Nascidas do esgotamento da percepção do progresso como guia das produções sociais, essas coletividades são consideradas organizações. Elas desenvolvem instrumentos racionais para a prestação de serviços como segurança, conforto etc. A segunda possibilidade de comunidade corresponde a aquelas em que os conceitos de riqueza e pobreza são flagrantes. Nessas comunidades, os bens e serviços são precários, enquanto seus habitantes são postos à margem de uma sociedade de direitos (PAIVA, 2003 p.126).

É por esta segunda possibilidade de comunidade que nos guiamos. O pertencimento do indivíduo se revela a partir do enraizamento no cotidiano do outro, fundamental para a essência do ser em comunidade. O compartilhar de um espaço em comum e de uma rotina é definidor para o estreitamento dos vínculos em comum. Nesse sentido o ato de compartilhar o som do funk nas ruas da Maré representa uma experiência de caráter fortemente comunitário. Muitas das composições do funk revelam um cotidiano de alegrias, privações, opressões, todas elas vivenciadas em comum por moradores de favelas. Com base nisso, argumentamos aqui que, neste universo complexo, a rua se configura como o espaço em que o vínculo comunitário se realiza em seu maior grau de organicidade. Não é à toa que há a proibição do baile funk realizado nas ruas da Maré.

PASSEIOS SONOROS E OBSERVAÇÕES ETNOGRÁFICAS SOBRE OS SONS DA RUA

Nesta seção, relatamos a abordagem metodológica escolhida, baseada predominantemente nos passeios sonoros e nas observações etnográficas. Também apresentamos algumas questões relevantes: o que os passeios sonoros podem nos dizer? E por que devemos prestar atenção no direito de falar, gritar, produzir sons? Por que devemos escutar? Este artigo segue a premissa de que é fundamental ouvir as vozes dos moradores das áreas que sofrem intervenções urbanas arbitrárias, como é o caso do processo de militarização que vem ocorrendo na Maré. Um dos nossos objetivos é documentar esses processos de supressão e resistência sonora a partir de perspectivas teóricas e metodológicas dos estudos de som (HILMES, 2005) e cultura auditiva (BULL E BACK, 2003), que serão integradas às nossas observações etnográficas.

O trabalho do compositor canadense Raymond Murray Schafer (1997), criador do termo “paisagem sonora” (*soundscape*), nos apresenta algumas respostas para as questões

mencionadas acima. Ele acredita que, ao viver numa era de estímulos predominantemente visuais, a humanidade começou a perder a habilidade de discriminar os sons do mundo natural. Schafer também não concorda que haja uma hierarquia dos sentidos em que a visão venha em primeiro lugar e a audição seja considerada um sentido inferior. Outros autores chamam a atenção para a necessidade de estarmos sempre atentos às paisagens sonoras, ou os ambientes compostos por sons de origem natural, humana ou tecnológica, que nos cercam. Veit Erlmann, por exemplo, aponta que “é possível conhecer uma determinada cultura em profundidade se levarmos em conta a forma como as pessoas se relacionam entre si e com o meio ambiente através do uso de sons e do sentido da audição” (ERLMANN, 2004, p. 3, tradução livre). Aqui, há um aspecto que nos interessa especialmente devido ao nosso enfoque no direito à comunicação: escutar é fundamentalmente um ato de atenção, demonstrando uma vontade de compreender e se aproximar do “outro” (HUSBAND, 2009, p. 441).

Destacando a importância da escuta, gostaríamos de esclarecer alguns aspectos sobre o tom da nossa escrita neste artigo. Em consonância com o caráter etnográfico de nossa pesquisa, a narrativa é predominantemente na primeira pessoa, tanto do singular, quanto do plural. Escrever um texto etnográfico a quatro mãos é certamente um desafio. Por isso, além do “nós”, em alguns momentos o “eu” será protagonista, assumindo a subjetividade de cada uma das autoras. Em outros, uma das autoras escreve sua narrativa com base em relatos etnográficos da outra, utilizando a terceira pessoa - ela. O que esperamos com isso é estabelecer um diálogo não só entre nós, autoras (levando em consideração nossas distintas histórias de vida), mas também com os leitores, incorporando, assim, múltiplas vozes que podem contribuir para reposicionar leitores e sujeitos de pesquisa como co-participantes neste diálogo” (SPARKES, 2002, p. 210, tradução livre).

E assim iniciamos nosso primeiro passeio sonoro, realizado no dia 29 de maio à noite³. Assim que chegamos na entrada da Teixeira Ribeiro, principal rua que corta a favela da Maré, fomos arrebatadas por uma verdadeira salada sonora. Cada som era como um ingrediente, mas os sons estavam tão misturados que ficava difícil determinar exatamente aonde um som terminava e o outro começava. Nos alto-falantes, próximos à passarela 9, podíamos ouvir uma inusitada mistura de ritmos e gêneros: um pouco da música *Losing my Religion*, da banda REM, com uma pitada de forró e funk, mais algumas camadas de música popular brasileira. Enquanto seguíamos pela rua, os trechos

destas músicas foram se esvaindo, sendo substituídos por trechos de outras, de gêneros igualmente ecléticos, vindos de alto-falantes situados em postes, carros e caixas de som. A estas misturas, também se somavam o som e a vibração atordoantes das motos que circulavam a toda velocidade. Os gritos de vendedores ambulantes, alguns com megafones, acrescentavam mais uma camada a essa cacofonia. Além dos gritos, ouvíamos choros de crianças, falas e risos. Estávamos no coração da Maré, cujo ritmo dos batimentos é imposto por essa diversidade de sons (MEDRADO, nota de trabalho de campo, 31/05/2013).

Esse foi o primeiro de alguns passeios sonoros que realizamos. A co-autora Renata Souza é moradora da Maré e por isso atuou como guia no passeio. Com um gravador de áudio TASCAM DR-07 ligado na minha bolsa semi-aberta, seguimos pelas ruas da Maré. Assim fomos nós: duas mulheres, uma negra, outra branca, uma nascida na Favela da Maré e a outra em um bairro de classe média de Salvador, Bahia. Para ela, quando criança, a universidade parecia um universo distante. Para mim, por muitos anos, a favela parecia um território proibido. Porém, de diferentes formas, ambas conseguimos atravessar essas fronteiras. Minhas primeiras incursões por favelas ocorreram em 2004, na Rocinha, no Rio de Janeiro, que acabou dando origem a uma pesquisa de mestrado. De lá para cá, aconteceram muitas outras idas e vindas de e para favelas. Dessa forma, há muito tempo, as favelas deixaram de representar territórios estranhos, abrigando amigos. (MEDRADO, nota de trabalho de campo, 31/05/2013). Já Renata teve seu primeiro contato marcante com a universidade de uma forma pouco heterodoxa. Em 1995, ela foi parar no hospital da UFRJ com a suspeita de ter contraído hepatite. Apesar das “agulhadas”, ela saiu de lá com uma boa impressão da jovem equipe médica e daquele lugar de universitários (SOUZA, nota de trabalho de campo, 20/02/2015). Após realizar um curso de pré-vestibular comunitário, em 2003, Renata conseguiu ingressar na Pontifícia Universidade Católica (PUC Rio), onde cursou jornalismo com uma bolsa de estudos. Depois disso realizou mestrado e atualmente cursa o doutorado, ambos na UFRJ. Com essas breves biografias, nosso objetivo é explicitar nossos lugares de fala, situando também essas falas como relatos assumidamente subjetivos, como acontece na tradição de pesquisa etnográfica. Na etnografia, o observador é parte integrante do objeto de estudo. Assumimos que “nunca somos testemunhas objetivas observando objetos, somos sujeitos observando outros sujeitos” (LAPLANTINE, 1994, p. 169).

Tendo relatado nossas impressões iniciais sobre as paisagens sonoras da Maré, cabe aqui perguntar: o que seriam passeios sonoros? De que forma seriam distintos de passeios comuns por território físico da cidade? Segundo Schafer:

O passeio sonoro é uma forma de exploração da paisagem sonora de uma determinada área usando-se uma partitura como guia. Essa partitura é constituída por um mapa que chama a atenção do ouvinte para os sons do ambiente que serão ouvidos no decorrer do passeio. Um passeio sonoro também pode incluir exercícios de treinamento auditivo. Por exemplo, a altura do som de diferentes caixas registradoras ou a duração de diferentes campainhas de telefone poderiam ser comparadas. (SCHAFER, 1997, p. 297)

Para nós, que, ao contrário de Schafer, não possuímos formação em música, realizar um passeio sonoro significa fazer uso de alguns elementos: atenção permanente aos sons e curiosidade de investigação criativa em qualquer lugar que estejamos, seja em casa, ou nas ruas da Maré. No passeio realizado na Maré, nosso objetivo foi dar início à elaboração de um mapa sonoro de algumas de suas ruas. Algumas questões que nos guiam são: o que significa a cacofonia que detectamos nas ruas da Maré? Quais são as implicações de viver uma vida barulhenta na favela? O que é som e o que é ruído? Quem tem o direito de fazer barulho? Quem tem o direito de ouvir e falar? Nas próximas seções, gostaríamos de demonstrar que o desrespeito aos direitos humanos dos moradores da Maré se manifesta, precisamente, através da supressão dos sons da sua vida cotidiana, do calar dos seus sons e suas vozes.

OS SONS DA RUA, OS SONS DO FUNK E A RUA COMO ESPAÇO DE VÍNCULO COMUNITÁRIO

As configurações físicas de muitas favelas com suas casas muito próximas e paredes porosas acabam dando origem às “saladas sonoras” que descrevemos, em que os sons das ruas invadem as casas e vice-versa. A co-autora evoca vívidas lembranças da realização de bailes funk na Rua Teixeira Ribeiro que ecoavam até nas paredes da sua casa que fica na Rua São Jorge:

É às 3 da manhã que o baile começa a ferver e as caravanas de outras partes da cidade chegam em ônibus lotados. É no meio da rua que o baile acontece. Tem gente de todo lugar, de todas as cores, idades e classes sociais. Sim, diversas classes sociais, a galera do asfalto adora os bailes de favela. E o baile funk da Nova Holanda é o melhor de todos, é o mais famoso do Rio de Janeiro. A montagem do baile é impressionante, caixas de som gigantescas são enfileiradas no meio fio das calçadas, por toda a extensão da rua, dispostas dos dois lados, umas de frente para as outras. As ondas sonoras entram em atrito umas com as outras,

enquanto o espaço entre elas está lotado de pessoas. O deslocamento de tanta gente se dá na base do empurra-empurra. Esse tráfego de gente é quase um balé sincronizado, porque é preciso caminhar seguindo a dança ao mesmo tempo que equilibra o corpo e a bebida. Nos extremos da rua, ficam os palcos para as atrações, que normalmente são de funkeiros com visibilidade midiática. A rua é enfeitada com balões gigantes, que lembram uma festa rave, luzes coloridas e fumaça. Quando a principal atração da noite sobe ao palco, há pelo menos 10 minutos de fogos de artifícios, um verdadeiro show pirotécnico. (SOUZA, nota de trabalho de campo, 24/10/2015)

De forma geral, os autores de estudos de som, especialmente dentro dos contextos europeu e norte-americano, demonstram um certo ceticismo com relação à cacofonia urbana, como acontece com os sons da rua e dos bailes funk na Rua Teixeira Ribeiro. Como Giuliano Obici aponta, Schafer, por exemplo, “articula o ruído a partir de dois pontos: 1) poluição sonora e 2) poder. No que diz respeito à primeira concepção, Schafer se preocupa em mostrar que o aumento do nível de ruído está diretamente relacionado à poluição sonora”. Assim, nas cidades e em seus espaços ocupados por aglomerados de pessoas, o ruído é encarado como uma produção excessiva, algo que deve ser “combatido, previsto, circunscrito, higienizado e controlado a partir de estratégias que o docilizem como ameaça ao ambiente, à lei e à saúde” (OBICI, 2008, p. 44).

Em resumo, dentro do espectro som-poder, Schafer parece atribuir ao silêncio o polo positivo e ao ruído o polo negativo do som (OBICI, 2008, p. 46). Porém, gostaríamos de escapar desta polarização, ressaltando os aspectos positivos do som e do ruído. O trabalho de María Angeles Durán (2008), que se volta para as cidades latino-americanas, é bastante útil neste sentido. A autora acredita que os ruídos urbanos nem sempre devem ser interpretados como poluentes que precisam ser tratados para não contaminarem as dinâmicas dos espaços urbanos. Como afirma Durán, tais ruídos podem assumir o papel de comunicar a diversidade e a riqueza cultural das cidades e das suas comunidades, expressando, de forma significativa, uma alegria de viver. Além dessa “alegria de viver”, esses sons também podem ecoar desenvolvimento, evolução, vínculo comunitário (PAIVA, 2003).

Em suas observações auto etnográficas, por exemplo, Renata descreve como “toda a favela se mobiliza para o baile funk, com os salões de beleza e lojas lotados durante todo o sábado” (SOUZA, nota de trabalho de campo, 24/10/2015). Dessa forma, os sons do funk, dos alto-falantes, dos vendedores ambulantes e da salada sonora servida

cotidianamente na Rua Teixeira Ribeiro ganham uma conotação positiva. São os sons do progresso, sons que movem a Maré, sons estes essenciais para constituir a dinâmica econômica e cultural do bairro.

Portanto, nossas observações etnográficas indicam que os sons e, especialmente, os sons do funk assumem a função de demarcadores de espaço, criando verdadeiras arenas acústicas que englobam (e também excluem) participantes. Os sons também traduzem uma indefinição entre a casa e a rua, o privado e o público, que representam fortes características da vida cotidiana. Na Maré, é na rua que as pessoas compartilham os prazeres e os males, os afetos e os desafetos comuns. A plena harmonia não é uma constante, já que a vida comunitária preserva em sua essência a natureza do conflito. O som alto, sem hora para terminar, e o fechamento das ruas sem aviso prévio são causas de incontáveis desentendimentos entre vizinhos. A lei do silêncio é uma mera formalidade para os padrões de comportamento das pessoas que utilizam o som alto do fim de semana como único meio para a diversão comunitária. George Steiner (1992) nos lembra que a sonoridade é um terreno imediatamente comum, por isso, tão conflituoso.

MILITARIZAÇÃO, SUPRESSÃO DE SONS E SUPRESSÃO DE DIREITOS

Muitos autores criticam o fato do Estado somente se fazer presente na favela através da demonstração de sua força militarizada. Na Maré, isso vem ocorrendo de forma ostensiva, representando uma forma de reedição da ditadura militar. Em plena democracia, barricadas militares deixaram a Maré em Estado de Exceção de abril de 2014 a julho de 2015, quando as forças militares começaram a se retirar para dar lugar à instalação de uma UPP. Em 2014, também foi instituído na Maré o regime de Garantia da Lei e da Ordem (GLO) em que civis que perturbassem a lei e a ordem seriam levados à Justiça Militar.

É sintomático notar que um dos primeiros impactos dessa política nas paisagens sonoras da Maré tenha sido a repressão aos bailes funk, que ocorre em diversos níveis simbólicos. O primeiro tem como base um discurso articulado pelos órgãos de segurança pública e endossado pela mídia tradicional. Ainda que, em 2009, o funk tenha sido reconhecido pela lei como expressão cultural, as narrativas discursivas demonstram sua criminalização. Na década de 90, por exemplo, contabilizamos diversas manchetes de jornais como: “Funk Carioca: de James Brown ao Comando Vermelho” (*O Dia*,

23/03/1994), “Rap é a nova arma do Comando Vermelho” (*O Globo*, 11/06/1995), “Febre Funk já matou 80” (*O Dia*, 12/09/1996). Dessa forma, o funk é apresentado como bode expiatório das mazelas da sociedade e a solução apresentada é a sua proibição.

No início dos anos 2000, quando virou moda entre a classe média, o funk continuou sendo criminalizado pela mídia corporativa. Essa estigmatização foi acompanhada por uma glamourização, quando a prática, tida como exótica, passou a ser incorporada pela indústria cultural. De acordo com Hall, as manifestações da cultura popular negra estão fadadas à sua mercantilização e criminalização, já que “os estereótipos e as fórmulas processam sem compaixão o material e as experiências que elas produzem” (HALL, 2003, p. 341).

Mesmo diante desse processo de estigmatização, o funk resiste nas ruas da Maré, onde a voz do funkeiro é amplificada sem restrições. Quando os funkeiros reivindicam o funk como cultura, há uma ruptura e ressignificação dos sujeitos da linguagem. Isso quer dizer que o funk não é crime e deve ser tratado como cultura e não como caso de polícia. “O enunciado ‘funk é cultura’ cita e rompe com a cadeia de significantes que coloca no mesmo eixo paradigmático os termos *favela, favelado, tráfico, traficante, funkeiro, funk, coisa de bandido*”, (LOPES, 2011, p. 87).

Apesar dessa ruptura, o funk ainda é alvo de censura do Estado, principalmente e exclusivamente, em territórios favelados. Portanto, não é de surpreender que, na Maré, uma das primeiras iniciativas do Estado Militar tenha sido a proibição do baile funk que ocorria todos os sábados na Rua Teixeira Ribeiro. Em seguida, instituíram o “Nada Opor”, já utilizado em outras favelas com UPPs, um documento que estabelece uma série de regras para a realização de atividades culturais na favela, incluindo até festas particulares. Dentre os requisitos para se fazer uma festa particular, por exemplo, está o pedido de autorização formal aos militares com a data do evento, caráter, além de horários para o início e término da atividade. Em qualquer outro espaço da cidade o que se faz para a utilização de um espaço público é o envio de um comunicado à Prefeitura. Mas, na favela, o Estado legaliza a ilegalidade sem qualquer diálogo com a população.

Um incidente relatado pela co-autora exemplifica o quanto o desrespeito aos direitos dos moradores se manifesta através da supressão dos sons. Respeitando as regras militares, sua prima havia ido até à Associação de Moradores para registrar o pedido de autorização para realizar a festa de 1 ano de seu filho José em frente à sua casa. Como

já ressaltamos, uma das dinâmicas comunitárias nas favelas é a utilização da rua, um espaço público, como um espaço privado. Com o pedido feito, a festa encheu a rua de pessoas que dançavam embaladas ao som estridente de muito funk e um pouco de música infantil. Assim, não tardou muito, os militares passaram com cerca de 20 homens armados com fuzis no meio da festa infantil. Mesmo diante do documento de autorização, pediram para baixar o som e seguiram em frente com fuzis em punho no meio das crianças.

Se esta abordagem já pode ser percebida como agressiva, o que ocorreu em outra festa, realizada duas semanas após o aniversário de José, foi muito mais grave. Em sua ronda noturna, os soldados chegaram e exigiram o documento de autorização. Diante do vizinho, que desconhecia a necessidade de uma autorização formal, os militares ordenaram o fim da festa. Ao tentar argumentar que baixaria o som e terminaria a festa mais cedo, o vizinho foi surpreendido com a ação dos militares que destruíram suas caixas de som. Os convidados reagiram na defesa do vizinho, mas a rua tornou-se uma praça de guerra. De um lado, os militares lançavam bombas de gás lacrimogênio e tiros para o alto, e de outro, os moradores respondiam com garrafas de vidro, paus e pedras. Pessoas corriam desesperadas sem destino ao buscar proteção na casa dos vizinhos, outros espremiavam-se na parede das casas, crianças choravam. Um cenário bárbaro de pânico e horror. (SOUZA, nota de trabalho de campo, 10/10/2015)

Portanto, aqui observamos que o autoritarismo e o desrespeito aos direitos humanos, pelos quais a ocupação militar na favela vem sendo criticada, manifestam-se, precisamente, através da supressão de sons. Ao reduzir o volume do funk e silenciar os sons da vida cotidiana, sons estes inerentes às dinâmicas sociais e culturais da Maré, os militares encontram uma maneira de marcar sua presença e estabelecer sua autoridade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nossas observações etnográficas e passeios sonoros na Maré revelam as tentativas por parte do Estado de disciplinar os espaços públicos da favela através da regulação e repressão dos sons da comunidade. Dentre esses sons, destaca-se o som do funk, cuja denominação como expressão cultural ainda é objeto de ampla contestação. Assim como apontam Cucho (2002) e Hall (2003), na Maré (e em outras favelas), o funk consegue conviver com e, ao mesmo tempo, manter-se resistente à dominação da cultura hegemônica. Ele não representa uma forma de cultura popular pura, nem contaminada,

localizando-se em um campo situado entre as relações de poder. Portanto, muito mais útil do que tentar regular as arenas acústicas que se formam através do uso dos sons em espaços públicos pelos moradores, seria usar nossos ouvidos de outra forma, pensando quais são suas potências criadoras. Desta forma, estaremos adotando “uma outra atitude de escuta, que necessita de outras definições a respeito do ruído-silêncio” (OBICI, 2008, p. 45).

Aqui, surgem outras questões relevantes como: em que momento um som se torna ruído? Em que momento paisagens sonoras ricas e diversas como as das favelas podem ser consideradas poluídas? David Hendy argumenta que o ruído é muito mais que um som fora de lugar ou algo inapropriado, irritante. Para ele, o ruído “é um som que alguém em algum lugar não quer que seja ouvido” (2013, p. viii-ix). O que nossa pesquisa na Maré indica é que alguns sons e vozes na Maré não podem ser emitidos. Do ponto de vista histórico, sempre houve dimensões sociais, econômicas e políticas para essas dinâmicas. Tradicionalmente, como Hendy (2013) aponta, as elites sempre tendem a considerar os sons das classes trabalhadoras como “ruídos”. Certamente, isso também se aplica à proibição da música e dos bailes funk nas favelas do Rio de Janeiro, já que este gênero é muitas vezes tratado como mero ruído por algumas das elites no país.

Vale ressaltar aqui que nosso objetivo não é romantizar a poluição sonora, nem tratar de forma determinista e reducionista as dimensões sociais, econômicas e políticas que vêm atreladas às conotações atribuídas ao som alto e aos gêneros musicais populares como o funk. Em outras palavras, não queremos localizar a favela na cidade como o lugar do “barulho”, onde só se ouve funk, até porque temos plena consciência da imensa heterogeneidade social e cultural que existe entre as favelas e, principalmente, dentro da mesma favela. O que desejamos é demonstrar que os sons e, dentre eles, o funk têm conotações positivas. Além da “alegria de viver” destacada por Durán (2008), esses sons ecoam desenvolvimento, evolução e, talvez o mais importante, vínculo comunitário (PAIVA, 2003).

Para concluir, percebemos que a tentativa de domesticação da favela via repressão de sons tem se revelado ineficaz. Podemos observar, por exemplo, a insistência na realização espontânea de pagofunks, ao invés dos bailes funk. Mudou a nomenclatura, mas o primeiro ocorre da mesmíssima maneira que o último com atividades gratuitas no meio da rua, sempre buscando manter uma regularidade espacial e periódica. Como no baile funk, a música prioritária é o funk e não há qualquer divulgação em meios formais de

comunicação, já que o boca-a-boca se configura como a principal ferramenta. A diferença mais sensível é que não há intercâmbio com outras favelas, uma característica das caravanas de funkeiros que frequentavam os bailes funk. Assim, na favela, a rua se torna a extensão das casas das pessoas. E é por isso mesmo que a lógica de ordenamento do Estado, baseada em noções de público-privado que não se adequam ao cotidiano da favela, se mostra tão improdutiva. Isso ocorre, por exemplo, quando as ações de “pacificação” tentam retirar as pessoas das ruas, afastando-as de seu espaço de vínculo comunitário por excelência, decretando o toque de recolher e impedindo a realização de festas. Mas não adianta: as pessoas continuam ocupando as ruas da Maré com suas festas e sons. E a comunidade funkeira continua ecoando suas vozes e ritmos nas paisagens sonoras, resistindo em seu espaço comum.

REFERÊNCIAS

CABRAL, Adilson. Direitos Humanos à Comunicação: O Papel das Redes. Informativo 7 Pontos, Ano 3, Número 27, 2005. Retirado de: <http://www.comunicacao.pro.br/setepontos/27/comdirhum.htm>

Acesso em 13 de outubro de 2015

BULL, Michael e BACK, Les. *The Auditory Culture Reader*. Oxford: Berg, 2003

CUCHE, Denys. *A Noção de Cultura nas Ciências Sociais*. Bauru: EDUSC, 2002.

DE CERTEAU, Michel. *A Invenção do Cotidiano: A Arte de Fazer*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2014.

DURÁN, Maria Angeles. *La Ciudad Compartida: Conocimiento, Afecto Y Uso*. Santiago: Ediciones Sur, 2008.

ERLMANN, Veit. (ed.). *Hearing cultures: Essays on Sound, Listening and Modernity*. Oxford: Berg, 2004.

HALL, Stuart. *Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais*. Belo Horizonte: Ed UFMG, 2003.

HENDY, David. *Noise: A Human History of Sound and Listening*. London: Profile Books, 2013.

HILMES, Michelle. Is There a Field Called Sound Studies? And Does it Matter?, *American Quarterly*, 57 (1), pg. 249-259, 2005.

HUSBAND, Charles. Between Listening and understanding, *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*, 23(4), pg. 441-443, 2009. Retirado de: <http://dx.doi.org/10.1080/10304310903026602>. Acesso em 15 de fevereiro de 2015.

LAPLANTINE, François. *Aprender antropologia*. 8ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

LOPES, Adriana de Carvalho. Funke-se quem quiser. No batidão negro da cidade carioca.1.ed. Rio de Janeiro. Ed. Bom Texto: FAPERJ, 2011

NEVES, Maria. Cultura Aprova Funk Como Manifestação de Cultura Popular. Câmara dos Deputados, 09/09/2013. Retirado de: <http://www2.camara.leg.br/camaranoticias/noticias/EDUCACAO-E-CULTURA/451504-CULTURA-APROVA-FUNK-COMO-MANIFESTACAO-DA-CULTURA-POPULAR.html>. Acesso em 23 de outubro de 2015.

OBICI, Giuliano. Condição da Escuta: Mídia e Territórios Sonoros. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

PAIVA, Raquel. O Espírito Comum: Comunidade, Mídia e Globalismo. Rio de Janeiro: Editora Mauad, 2003.

SCHAFFER, R. Murray. A Afinação do Mundo, Uma Exploração Pioneira Pela História Passada e Pelo Atual Estado do Mais Negligenciado Aspecto do Nosso Ambiente: a Paisagem Sonora. São Paulo: Editora UNESP, 1997.

SPARKES, Andrew. Autoethnography: Self-indulgence or Something Else? Em Arthur P. Bochner e Carolyn Ellis (Eds.), *Ethnographically Speaking: Autoethnography, Literature and Aesthetics*. Lanham: MD, Altamira Press, 2002.

STEINER, George. No Castelo do Barba Azul: Algumas Notas Para a Redefinição da Cultura. Lisboa: Relógio D'Água, 1992.

WALLERSTEIN, Immanuel. O Declínio do Poder Americano. Contraponto, Rio de Janeiro, RJ, 2004.

NOTAS

1. *Favela localizada na Zona Norte do Rio de Janeiro e constituída por um conjunto de 16 comunidades.*
2. *Artigo intitulado “Maré mostra vitalidade que confirma o complexo de favelas como eixo da cultura da periferia”, publicado em 29 de maio de 2012. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/mare-mostra-vitalidade-que-confirma-complexo-de-favelas-como-eixo-da-cultura-da-periferia-5049134> [acessado em 28 de setembro de 2015]*
3. *Percorremos a Rua Teixeira Ribeiro e depois seguimos para a Rua São Jorge. Em seguida, caminhamos pela rua principal, que corta as comunidades Baixa do Sapateiro, Nova Holanda e Rubens Vaz. Depois, seguimos a Rua Sargento Silva Nunes para voltar à Avenida Brasil. Desta experiência, surgem alguns relatos etnográficos que integram este artigo.*

Artigo recebido: 30.10.2015

Artigo aceito: 29.03.2016