

# A arte de fazer Enxame: experiências de ressignificação juvenil na cidade

Glória Diógenes\*

## O que significa fazer Enxame: breve histórico do projeto

Cheguei ao Morro Terezinha, defronte da orla de Fortaleza, em um final de tarde do mês de agosto do ano 2000. O sol abrasante, a luminosidade intensa e o mar de um verde-azulado ampliando o céu. Subimos à casa de Sidarta, membro dos “Conscientes do Sistema” (posse do movimento hip-hop), para tentar definir os primeiros passos do Projeto “Relações de gênero, cultura e violência juvenil” aprovado pela Fundação Macarthur. A idéia do projeto era utilizar oficinas de arte, com jovens pertencentes às galeiras do bairro, como meio de expressão de si, do outro e do grupo, e como campo de ressignificação da noção de direitos e cidadania. Ufa! Trocando em miúdos, tínhamos a idéia de que a arte é um campo propulsor de significantes, ela certamente irriga territórios esquecidos do corpo, faz emergir novas formas de linguagem.

Observamos em uma pesquisa anterior (DIÓGENES, 1998) que as práticas de violência, ao serem narradas, demandam imagens, territorialidades que atuam como suportes materiais da memória<sup>1</sup>. Ora, esse território pode ser a casa, a esquina do bairro, pedaços da cidade ou mesmo registros efetuados nos

---

\* Doutora. Professora do Depto. de Sociologia e Programa de Pós-graduação em Sociologia da Universidade Federal do Ceará (UFC). Pesquisadora do CNPq. Contato: gloriadiogenes@oi.com.br

<sup>1</sup> Ver BACHELARD, Gaston (1998, p. 28), onde o autor desenvolve a idéia da topoanálise, que seria o estudo sistemático dos locais de nossa vida íntima.

corpos dos que evocam lembranças. O “ato mudo” (ARENDR, 1994) da violência é narrado com o corpo e pontuado por imagens carregadas de história.

Formamos o Projeto Enxame inicialmente com dezesseis participantes. Através de uma conversa com o grupo, identificamos uma convergência de interesses para as artes visuais (fotografia, grafites, artes plásticas e vídeo). Percebemos que o campo da comunicação visual, especialmente o grafite, canaliza, mais diretamente, alguns interesses específicos entre os jovens moradores de periferia: se revela como estratégia de ocupação urbana e inscrição do grupo no espaço público; provoca uma maior abertura do mercado e, finalmente, se coloca como uma forma mobilizadora de tensões e demarcações entre grupos juvenis diversos na cidade. “Foi observado entre as gangues um modo de contar histórias de vida, através do corpo, através das marcas. A comunicação visual tornou-se tão recorrente que é como se as palavras funcionassem apenas como âncora para que o corpo-linguagem pudesse exibir-se...” (DIÓGENES, 1998, p. 191). Desse modo, alguns referentes foram construindo um quadro norteador do Projeto Enxame: violência juvenil, arte da comunicação visual<sup>2</sup> e territorialidades (cidade/bairro/corpo). A idéia básica é que a arte da comunicação visual, através dos suportes materiais da memória (cidade e corpo), pode ser considerada o campo por excelência de expressão e ressignificação de códigos da violência. Sendo assim, organizamos uma série de “oficinas de imagens” dentro e fora do espaço relativo à sede do Enxame. As primeiras oficinas tinham como metodologia a escolha de ilustrações através de revistas e de desenhos, e a finalidade de expressar as visões diferenciadas de gênero no grupo<sup>3</sup> tematizadas em “lugares que contam a minha história”, “pessoas que contam a minha história” e as narrações sobre cores, formas e imagens dos grafites.

Atualmente, o Projeto Enxame é uma ONG (organização não-governamental) das mais atuantes no Estado do Ceará. Recebe

<sup>2</sup> Entendo por arte da comunicação visual um conjunto de fazeres criativos cujo suporte é a imagem (forma, cor e movimento).

<sup>3</sup> Trabalho publicado na *Revista de Perspectiva* – Centro de Ciências da Educação, volume 22, julho-dezembro de 2004.

cerca de 40 (quarenta) jovens, inclusive os que cumprem medida socioeducativa da “Liberdade Assistida”. Em sua trajetória, o Enxame já recebeu vários prêmios e obteve apoiadores de prestígio como Instituto Ayrton Senna, Unicef, Ministério da Justiça, BNDES – Transformando com a Arte. O Projeto Enxame tem como objetivo atuar junto a grupos denominados rebeldes, transgressores da periferia de Fortaleza, produzir e ampliar códigos culturais e, desse modo, possibilitar novas estratégias de inserção social. De modo geral, identificamos nessa trajetória de aproximadamente cinco anos que os jovens transgressores identificam as atividades relacionadas ao grafite, às artes plásticas, aos usos do corpo (teatro-dança-break), à música (rap) como modos de enunciação de si, do grupo e de reconhecimento e, sendo assim, como terrenos férteis de cidadania.

De outro modo, percebemos nos últimos anos a necessidade de ampliar a “arte de fazer Enxame” para além dos muros da sede e do lugar relativo ao bairro dos participantes. Além disso, minha experiência como consultora junto a organizações governamentais e não-governamentais no campo das práticas de transgressão e delinquência juvenil apontou-me uma curiosa nuance: dentro da instituição, os jovens assumem uma postura relativa às codificações dominantes das normas sociais e explicitam o que supõem que deles se espera. Na rua, seus corpos vão assumindo a cadência dos acontecimentos, ocupando lugares simbólicos que produzem, instituem e nos possibilitam identificar personagens mais concretos, situados no conjunto de suas relações.

Foi assim que decidimos realizar estratégias arte-educativas ocupando espaços usuais dos trajetos juvenis, seguindo pistas de sentidos partilhados sobre a cidade e provocando novos olhares e novas formas de ocupação do espaço. O relato apresentado a seguir é um dos momentos das várias andanças do Enxame na cidade, todas realizadas em grupo. Esse trajeto ocorre na Av. da Universidade, área de concentração de vários cursos das Ciências Humanas e do Centro de Língua Estrangeira; espaço considerado inacessível e distante da expectativa de futuro da maior parte dos jovens que moram nas periferias de Fortaleza.

Vale salientar, finalmente, que identificamos, na medida em que faço parte de um programa de pós-graduação e coordenei uma ONG, a construção usual de uma classificação emblemática no campo acadêmico; aquela que delimita o *métier* relativo à pesquisa propriamente dita e o que se denomina, amplamente, de “pesquisa aplicada”. Consideramos, e talvez seja esse o grande desafio da Antropologia nas sociedades complexas, oportuno o retorno do ator/pesquisador para o centro de seu campo de pesquisa. Toda ciência que se utiliza de todos os sentidos do corpo do pesquisador e de sua participação efetiva no campo de observação torna-se uma ciência nômade. Uma ciência que se tece no movimento contínuo, de estar dentro e fora ali, no fluxo e na cadeia de produção de práticas e sentidos que constituem as experiências do próprio pesquisador e do grupo “objeto” de pesquisa é uma ciência (bem) *aplicada*. Convido todos para entrar pela fresta dessas linhas e experimentar um modo de fazer Enxame na cidade, uma outra estratégia, também, do fazer antropológico.

## 1 Sonorizando rivalidades: as montagens funk e o nomadismo urbano

“Os ouvidos não têm pálpebras” (SCHAFFER, 1997)

Era 1994, a imprensa fazia questão de alardear o perigo do confronto de “bandos juvenis”. Esse seria o meu primeiro encontro com uma galera de periferia. Sigo para o bairro das Goiabeiras na mesma cadência de quem cruza um território estrangeiro. Seria, então, essa, também, a primeira aproximação com a “gangue sem cérebro” (GSC) reunida. Era um final de tarde, e todos que chegavam ocupavam um lugar em torno do “som”. Naquele momento, como tinha pouca aproximação com estilos como o funk e o rap, não soube definir ao certo que música era aquela que parecia funcionar como elemento de fusão do grupo. De um nada a dizer. Corpos “lombrosos”, entregues à lassidão da escuta. Movimentos rítmicos são ensaiados através de gestos ou mesmo utilizando-se do corpo como lugar de percussão. Tentei falar com o grupo e logo percebi que minha fala soava como *um som indesejável*.

Não entendia por que a música era escutada em tão alto volume a ponto de todo o resto, até mesmo a fala de cada um, assumir a ordem de uma interferência. Quando sugeri que o volume poderia ficar mais baixo a fim de possibilitar a conversa, percebi, de pronto, a recusa e uma certa indignação com a minha atitude. Será que eu não estava conseguindo perceber que a música era a *fala* e que o destino dos corpos era estar “chapados” para que o “som” pudesse enunciar e instituir a existência do grupo? Posteriormente, minha incursão nos estádios, acompanhando as torcidas organizadas de futebol e os bailes funk, levou-me ao epicentro desses eventos de intensidade sonora.

O estádio separa, mas torna impossível o encontro entre os lados. O jogo possibilita, através de corpos marcados e marcadores de conflitos, uma exposição de símbolos de diferenças, contrastes e disputas diante das luzes dos holofotes, no centro de uma inusitada esfera pública. A festa permite que a distância entre os inimigos se estreite, que a polícia permaneça no meio do corredor, efetuando um ritual de cisão e unificação simbólica. O baile é a dança ampliada e condensada das diferenças entre as galeras, é o espaço que institui localizações e posições dos corpos no mapa diferencial da cidade. (DIÓGENES, 2003, p. 104)

Brados de guerra, “montagens” que pareciam alardear na esquina a *crudade* dos guerreiros em *repouso*. Montagens são refrões que demarcam a natureza do grupo tomando como referente o lugar (o território): quem é *limpeza* e *sujeira*, e a posição que ocupam os jovens nas torcidas organizadas de futebol. Quando cheguei à esquina e tentei falar mais alto que a música, a *montagem* da GSC fazia fluir ondas sonoras de vendeta e de ira aos *sujeira* das outras áreas. Músicas tonais, como fala Wisnik (2004), de ritos de sacrifício, de conflito, de guerra, unificando no ritual, participação e escuta. Um BPM tão alto que parecia fundir corpo e música dentro de um mesmo espectro sonoro. No funk, as letras assumem apenas o lugar de refrões, repetições que criam uma atmosfera de combustão, de uma preparação do corpo para a ação. Uma mera seqüência rítmica que parece transbordar do som para os corpos.

E assim, fui levada por ondas de montagens aos lugares de domínio de área, às que definem e desenham um mapa, um limi-

te, capaz de indicar o *cruzeta* – aquele que rompe pactos territoriais. Como os corpos das galeras de bairros ocupam ora o lugar do baile, ora o lugar do estádio, do terminal, da rua, é preciso que as montagens sejam entoadas, em cada lugar de passagem, para que se possam aferir ocupações e territorializações cambiantes. “Ritmo é uma ligação, é um entre” (DELEUZE e GUATTARI, 1997, p. 119). Embora cada montagem institua um lugar de referência, as galeras parecem perceber que as metrópoles modernas exigem deslocamento. São fronteiras móveis que assumem a forma que o *ritmo* do uso lhes propicia. Fronteiras que *se amolecem* quando *perfuradas* por ondulações musicais: que ora produzem cancelas, ora desvanecem-se reinstaurando a ligação. “Mudar de meio, reproduzindo com energia, é o ritmo. Aterrisar, amerissar, alçar vôo...” (Ibidem) Para que se opere a apropriação instantânea, quase a usurpação de lugares da cidade do qual foram proscritos, essas galeras precisam de corpos que se movimentem como música: corpos ondulares. “O território é de fato um ato que agita os meios e os ritmos, que os territorializa” (Ibidem, p. 120). Os movimentos de territorialização acionados através da propagação dos *ruídos funk* tornam-se agenciamentos sonoros na medida em que agitam o ritmo da paisagem supostamente homogênea da cidade.

É na forma de turba, de aparição que parece quebrar a cadência de ritmos costumeiros (casa-trabalho-casa) que os itinerários urbanos de galeras de periferia fazem soar *ruídos*. Interferência na pretensa idéia de periodização que parece cadenciar a *ordem* das paisagens sonoras da cidade. Ruídos que pululam *lá fora*, no lugar do, também, suposto silêncio<sup>4</sup>. É preciso ativar uma “escuta nômade” para que se possam realizar essas passagens junto com os corpos juvenis que ativam ritmos em consonância com lugares da cidade. Ritmos que parecem retomar a função primordial do lugar-terra: “[...] forças do caos, forças terrestres, forças cósmicas” (DELEUZE e GUATTARI, 1997, p. 118). É por essa

<sup>4</sup> Evocando as palavras de John Cage: “O silêncio não existe, sempre está acontecendo alguma coisa que produz som”, citado por Schafer, 1997, p. 130.

razão que para “[...] o mundo da repetição generalizada, da dessacralização total do som e de seu poder mágico de ressoar a si mesmo” (WISNIK, 2004, p. 56), tudo que não é periódico, serial, pode ser considerado ruído.

O funk na calçada, aquele entoado dentro do transporte coletivo, o unísono das arquibancadas dos estádios de futebol, o do eros guerreiro do confronto direto no baile produzem, na mesma montagem, variações rítmicas. Essas “montagens”, como o termo mesmo alude, são constituídas na relação direta com a cidade, a cada lugar; dependendo do movimento dos corpos, de suas oscilações no espaço, são produzidos novos ritmos. “Qualquer coisa que se mova, em nosso mundo, vibra o ar. Caso se mova de modo a oscilar mais que dezesseis vezes por segundo, esse movimento é ouvido com som.” (SCHAFER, 1997, p. 124)

São essas vibrações de corpos em grupo que não param de ir e vir, de usar a cidade até o inacessível das pichações *nas alturas*, nos lugares de adensamento público, nos nós de passagem; fazem fluir uma estranha sonoridade, uma *quebra* da creditada e *repetida harmonia urbana*. Um ruído. São os jovens de galeras da periferia, propositalmente ruidosos. Ora, isso porque a palavra ruído “se refere automaticamente a eventos sonoros desarmoniosos”. (Ibidem, p. 137) Como poderia ser identificado o som emitido por aqueles que parecem “não dançar conforme a música”? “Qualquer complexo sonoro pode ser analisado em termos de sua consonância e dissonância relativas, dentro de sua vizinhança acústica” (Ibidem, p. 156).

O ritmo funk, no Brasil, já nasce *dissonante* em relação à música apreciada pelas elites, muito embora Hermano Vianna (1988) tenha identificado a ocorrência de alguns primeiros bailes no Canecão no começo dos anos 70. Porém, o então denominado Baile da Pesada foi logo transferido para os clubes de subúrbio, cada fim de semana em um bairro diferente. “Por volta de 75, a Soul Grad Prix desencadeou uma nova fase na história do funk carioca, que foi apelidada na imprensa de Black Rio” (VIANNA, 1988, p. 26). Eles funcionavam, como ressalta Vianna, como uma “espécie de introdução à cultura negra”. Enquanto o baile funk ocorria apenas nos subúrbios, seus acordes dissonantes, no que tange à tão difundida idéia “black is beautiful”, apareciam imersos no mais profun-

do silêncio. Um ampliado revestimento de segregação acústica parecia isolar o funk das ondas que marcam a paisagem sonora da cidade “central”. É o arrastão que produz uma oscilação musical na Zona Sul do Rio de Janeiro e em todas as *zonas nobres* das metrópoles brasileiras. Quando uma propagação ondulatória de natureza sonora passa a ser escutada onde antes era *inaudível*, isso produz, também, uma transformação em todos os objetos, corpos e cenários, uma transcodificação dos signos sonoros. Isso porque

Os sons são emissões pulsantes, que são por sua vez interpretadas segundo os pulsos corporais, somáticos e psíquicos. As músicas se fazem nesse ligamento em que diferentes frequências se combinam e se interpretam porque se interpenetram. (WISNIK, 2004, p. 20)

Interligam-se paisagens quando *passa o som*. Essa composição *dissonante* de corpos juvenis de periferia é apenas assim percebida tendo em vista a natureza da vizinhança acústica que teima em se estabelecer bem no *centro*, nos espaços de consonância da *harmonia* e da *ordem*. O brado dos jovens de periferia, nos lugares de passagem e de visibilidade urbana, produzem uma apropriação territorial de caráter específico, porque preferencialmente sonora. Mesmo na identificação e condição de ruído, a propagação do ritmo funk possibilita a percepção de um *outro* som. Possivelmente, tal qual consideram Deleuze e Guattari, um tipo de *ritornelo*, *já que o agenciamento* (territorial) *é sonoro ou dominado pelo som* (1997, p. 132). Avancemos mais um pouco. Ora, se as galeras juvenis utilizam-se, muitas vezes, da simples aparição de seus corpos em grupo em lugares dos quais “não fazem parte”, não seria esse impacto predominantemente visual? É que não se trata de uma mera imagem, um referente de natureza estética; trata-se, sim, de territórios que se movimentam através dos corpos, em transversais, cortando, furando mesmo ondulações *harmoniosas* das paisagens urbanas e instaurando outras sonoridades. O que traduz a natureza do ritornelo, que aqui apon-tamos, não se sucede do plano das “montagens” das galeras, mas do modelo *turbilhonar* de seus deslocamentos “[...] num espaço aberto onde as coisas-fluxos se distribuem, em vez de distribuir um espaço fechado para coisas lineares e sólidas” (DELEUZE e

GUATTARI, 1997, p. 25). Não necessariamente o simples deslocamento produz *agenciamentos sonoros*; é que para essas galeras *nômades*, o que vale é o movimento e suas intensidades no espaço. Isso tudo, certamente, provoca passagens, e se o faz, instaura novos ritmos urbanos. “Há ritmo desde que haja passagem transcodificada de um para outro meio, comunicação de meios, coordenação de espaços-tempo heterogêneos” (Ibidem, p. 119).

O impacto do caráter visual dos agenciamentos sonoros produzidos por galeras juvenis, pode ser identificado pela associação percebida por alguns<sup>5</sup> entre a diversificação, ampliação e visibilidade do funk no Brasil e o “arrastão” ocorrido na praia do Arpoador no Rio de Janeiro. O choque causado por um *corpus* coletivo insólito, no lugar-símbolo “praia do Rio de Janeiro”, provoca uma interferência *indesejável* na paisagem sonora de todas as metrópoles brasileiras. Nesse momento, grupos do funk carioca passam a ser qualificados como “gangues juvenis”. Isso porque, na lógica homogeneizadora das tentativas de ordenação urbana eles encontram-se onde não deveriam, alardeiam suas presenças, intensificam o uso em um espaço *reservado* para um *outro* segmento social. Tanto é que os próprios jornais, logo em seguida, traduzem a versão da Polícia Militar em outros termos:

Os comandantes do 19º, e 23º, BPM (Batalhão da Polícia Militar) são taxativos: os “arrastões” ocorridos, anteontem nas praias da Zona Sul não tiveram o propósito de roubar os banhistas. Segundo eles, os participantes fazem parte dos mesmos grupos que freqüentam os bailes funk do subúrbio da Zona Leste. O encontro de turmas rivais na areia provocou o tumulto e o pânico entre banhistas. Os incidentes ocorridos nas saídas das praias, explicam os oficiais, aconteceram devido ao número insuficiente de ônibus nos pontos finais.

5 “Um exemplo claro disso e que constituiu um marco na história funk (e indiretamente no rap do Brasil) são os arrastões e conflitos de outubro no Rio de Janeiro”. (HERSCHMANN, 1997, p. 63). Hermano Viana, em um editorial do Jornal do Brasil de 17/7/1995, por sua vez, ressalta o tratamento da mídia no que tange à tentativa de transformar os funkeiros em “[...] bodes expiatórios para todos os problemas da cidade [...] Quando aconteceu aquele primeiro arrastão no Arpoador [...] pensei que dali para frente só o pior poderia acontecer...”.

Aconteceu à luz do dia o que costuma acontecer nas saídas dos bailes funk. Essas pessoas que andavam em grupo têm comportamento anti-social e vão fazendo baderna por onde passam. Houve encontro na praia de turmas rivais. O corre-corre assustou os banhistas, que também passaram a correr<sup>6</sup>.

Encontro não usual, até mesmo não *permitido*, entre “zonas” descontínuas, *estriadas*, produzindo, momentaneamente, um deslizamento, uma transposição de fronteiras: tudo isso à *luz do dia*. A natureza *anti-social* desses acontecimentos diz respeito ao caráter tátil, visível, audível, friccional de corpos contra corpos, de uma *mistura* que parece desfazer *estratos*, de “[...] fazer valer o furor contra a medida, a celeridade contra a gravidade, uma máquina contra o aparelho” (DELEUZE e GUATTARI, 1997, p. 13). Esse caráter deslizante, da transposição fluida dos corpos de galeras *funk* nas praias da Zona Sul do Rio instaura um ritmo, um “som” como lugar de *confronto*. Ora, de “[...] modo geral, o som é um feixe de ondas, um complexo de ondas, uma imbricação de pulsos desiguais.” (WISNIK, 2004, p. 23), isso significa dizer que apenas ele é capaz de transformar limites em passagens, zonas de segregação em espaços de *propagação de ondas*, nem que isso redunde em uma *zona de atrito*.

É nesse contexto que o funk passa se constituir como um lugar de enunciação, de *escuta*, mesmo na condição de ruído, de som indesejável. Pode-se dizer que ele *define a batida* de todos daqueles jovens que foram remetidos ao *silêncio* e ao esquecimento de espaços da periferia. É nesse sentido que o *funk* pode ser identificado como um ritornelo, pois no *arrastão* (movimento) torna-se expressivo:

O ritornelo é o ritmo e a melodia territorializados, porque tornados expressivos – e tornados expressivos porque territorializantes. Não estamos girando em círculo. Queremos dizer que há um automovimento das qualidades expressivas. (DELEUZE e GUATTARI, 1997, p. 124)

---

<sup>6</sup> O Globo, Rio de Janeiro, 20/10/1992, citado por Herschmann, 2000, p. 96.

O funk, de uma forma tão espontânea, assim como se dá o espraimento do som no espaço, reterritorializa a Zona Norte em plena luz do dia da Zona Sul, ganha *expressão nacional*, faz do lugar um instrumento para a sua música. O que o funk *deseja* mesmo é exibir-se como *ruído*, porque *é de fora* que ele vem, desmanchando, através de suas *batidas, as cancelas invisíveis* para as zonas de *silêncio*. Ora, se partirmos do pressuposto de que a *música anda mais rápido*, acabamos por entender que ela traduz e de certo modo *antecipa* certas tendências e fenômenos sociais. “A música encarna uma espécie de infra-estrutura rítmica dos fenômenos (de toda ordem) (WISNIK, 2004, p. 29). Sendo assim, a música contemporânea, se transposta através do tempo, poderia ser identificada pelos povos das sociedades pré-escritas como *ruído*.”

O funk é considerado *ruído*, na medida em que a *música oficial* o percebe como *som fora do tom*, ou na medida em que *fura paisagens sonoras* de natureza *periódica*, de pré-configuradas frequências rítmicas. Não seria o ruído o indesejável preço que se deve pagar pela idéia de desenvolvimento e progresso?

A vida urbano-industrial, da qual as metrópoles são centros irradiadores, é marcada pela estridência e pelo choque. As máquinas fazem barulho, quando não são diretamente máquinas-de-fazer-barulho (repetidoras e amplificadoras de som). O alastramento do mundo mecânico e artificial cria paisagens sonoras das quais o ruído se torna elemento integrante incontornável, impregnando as texturas musicais. (WISNIK, 2004, p. 47)

No caso do funk, o ruído que ele expressa faz parte e não faz parte da paisagem sonora, pois muito embora esteja dentro do mesmo plano, é identificado como mero *barulho* de máquinas: um campo de extensividade dos corpos-mão-de-obra de jovens da periferia. E será que não seria esse o ritmo de batida do funk: assim como a música primitiva da qual nos fala Wisnik, como corpo indivisível, extensão de todos os outros?

Percebe-se que a natureza do som, no caso o funk como em qualquer outro, apenas pode ser percebida nas suas ondulações, nas suas relações, nas *dobras* que cria ao realizar transposições e nas paisagens que instaura. “O som é um objeto subjetivo, que

está dentro e fora” (WISNIK, *Idem*, p. 26), é movimento que perpassa, através das suas ondulações, corpos e cidades, anexando-as dentro de um mesmo espectro sonoro. Foi por isso que, quando escutei o “funk na calçada” das Goiabeiras, percebi que ele ali apenas reverberava um conjunto de atravessamentos e possibilidades de identificação juvenil que se construía em *campos sonoros*. Foi então que decidi seguir o que podemos denominar de *pistas acústicas* no afã de identificar por onde passam e fincam esses jovens seus *territórios sonoros*.

Estádio e festa, sístole e diástole, transgressão e proibição, torcedor e gangue/galera projetam uma superfície lisa<sup>7</sup>, lugares do nomadismo juvenil. Para o nômade, ao contrário, é a desterritorialização que constitui sua relação com a terra, por isso ele se reterritorializa na própria desterritorialização (DELEUZE e GUATTARI, 1997, p. 94-95). Cada lugar por onde passa é seu lugar, porque ele mora nos trajetos que realiza. Muda de time se for preciso, porque fundamentalmente muda de lugar. (DIÓGENES, 2003, p. 113)

O baile funk é uma nota na partitura de todas as inscrições territoriais-sonoras (ritornelos) da periferia de Fortaleza. Nos primeiros bailes que freqüentei, após ter realizado uma pesquisa, como já mencionei, durante quatro anos com galeras de periferia e o movimento hip-hop, presenciei um fato inusitado: depois de experiências de um grande frenesi, causado pelo brado das “montagens”, chega o momento da denominada “maresia”, numa tríade: um cigarrinho de maconha, o rap como “música ambiente” e uma entrega dos corpos a um breve relaxamento. Foi então que identifiquei a aproximação<sup>8</sup> entre funk e rap no campo de experiências de jovens da periferia. Evoquei as tantas vezes em que estive com militantes do movimento hip-hop e participantes de gangues em calçadas da periferia onde predominava o ritmo

<sup>7</sup> Pierre Boulez criou esses conceitos (liso e estriado) e esses termos a partir de suas observações no campo musical. Boulez diz que num espaço-tempo liso ocupa-se sem contar, ao passo que num espaço-tempo estriado conta-se a fim de ocupar (DELEUZE e GUATTARI, 1997, p. 183).

<sup>8</sup> Essa etnografia dos bailes funk ocorreu no final dos anos 90, início do século XXI.

funk. É que, no geral, muito militantes do hip-hop de Fortaleza fizeram já parte de galeras de pichação, de torcidas organizadas de futebol ou de gangues mesmo e, em outro momento, descobrem a “força da palavra” que está presente no rap. É como se o rap funcionasse como um outro ponto de uma mesma trajetória, como um “[...] movimento turbilhonar cujo efeito pode surgir em qualquer ponto.” (DELEUZE e GUATTARI, 1997, p. 28)

O “rap do funkeiro” do D. J. Marlboro, por exemplo, atua como um lugar de mestiçagem, de passagem, ele fala do “preconceito de classe” que perpassa a condição do “ritmo do povão”:

Sou funkeiro, sou da paz/Vou para o baile pra dançar/Ô lê Ô lá lá/  
Sou funkeiro e quero mais/Ver o funk arrepiar/Eu sonhava que um  
dia viria o resultado/Que o ritmo do povo então seria respeitado/  
Olhar sem preconceito de classe, raça e cor/Que o funk é brasileiro  
e todos têm de dar valor<sup>9</sup>.

Em Fortaleza, esse campo de articulação entre funk e rap (movimento hip-hop) é muito recorrente. Tomemos um depoimento emblemático acerca da condição de jovens de Fortaleza que ingressaram no hip-hop:

Eu entrei no hip-hop porque eu gostava muito de funk, eu andava em baile funk, eu só vivia em baile funk, porque praticamente a realização da gangue começou em baile funk. Aí eu comecei a ir ao baile e de repente conheci uns amigos meus que moram ali no outro lado. Aí eu comecei a curtir o som que eles curtem, que é o hip-hop. Comecei a curtir, curtir e gostei. Aí onde quer que a gente esteja, o som do hip-hop tá na cabeça da gente, tá entendendo, tá na cabeça da gente. A gente vai aprendendo muitas coisas, ao contrário daquilo que você estava vendo nos bailes funks, no meio da rua, porque o hip-hop mostra o que é a realidade. (integrante do Hip-Hop da Quadra). (DIÓGENES, 1998, p. 131)

É como se o rap atuasse numa *evolutiva* linha sonora. É por isso muito comum, dentro do mesmo plano contínuo, jovens que assumem uma militância mais sistemática no movimento hip-

<sup>9</sup> Editorial do *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 5/6/1995, p. 11, citado por Herschmann, 1997.

hop passarem a negar suas vinculações com o funk. Isso mais visivelmente com a difusão do funk no mercado fonográfico (meados dos anos 1990) e a desvinculação do ritmo funk com as ações de resistência “negra” e “bandeiras” relativas aos preconceitos e estigmas vividos por jovens de periferia (YÚDICE, 1997, p. 24). É interessante perceber que o funk passa a ser identificado como *ruído* em lugares e momentos diversos: quando desponta ainda como funk-rap, na contraposição “morro/asfalto”, quando atinge seu ápice com o “arrastão” de 1992 e, no final dos anos 90, na contramão de jovens do movimento hip-hop organizado.

## 2 O rap e palavra-música: o ruído vira munição

*O rap é a liberdade, é a carta de alforria, o grito de independência da periferia*

(Mariano, Lobão e Felipe – Projeto Enxame – Fortaleza)

Como nos relata Hermano Vianna (1988, p. 21), “[...] no final dos anos 60, um disk-jokey chamado Kool-Herc trouxe da Jamaica para o Bronx, na cidade de Nova York, a técnica dos famosos *sound systems* de Kingston, organizando festas nas praças e nos bairros”. O mais talentoso dos discípulos de Kool-Herc, Gradmaster Flash, criou o *scratch*, ou seja, o uso de agulhas tocadas no sentido inverso, arranhando o vinil, como uma nova técnica de instrumento musical.

Flash entregava um microfone para que os dançarinos pudessem improvisar seus discursos acompanhando o ritmo da música, uma espécie de repente-eletrônico que ficou conhecido como rap. (VIANNA, 2004, p. 21)

É na rua, na calçada, onde der; utilizando-se da cidade como palco, do corpo como instrumento (*beat box*<sup>10</sup>); do lixo da era tecnológica (vinis “arranhados”), surge o movimento hip-hop, que quer dizer: hip = saltar, hop = mexendo os quadris. Não pretendo me alongar acerca do surgimento e desdobramentos desse movi-

---

<sup>10</sup> Batida com a boca.

mento. Pergunto-me de outro modo como essa outra (e, de algum modo, a mesma) ondulação sonora vinda da periferia é *escutada* pela paisagem sonora, no caso exemplar<sup>11</sup> de Fortaleza, nesse início de milênio. O termo *escuta*, utilizo-o aqui a partir de uma perspectiva ampla: como *ocupa* o rap a cidade, como *se infiltra*, como se abre ou como se fecha às outras sonorizações que pontuam sua paisagem.

Até porque, como o rap significa ritmo e poesia (*rytmy and poetry*), ele, em geral, atua como dispositivo gerador de uma crônica sonora da periferia, expondo, descrevendo e denunciando cenas do cotidiano que parecem *invisíveis* para os centros urbanos iluminados.

O hip-hop duplicou, reinterpretou a experiência da vida urbana e apropriou-se, simbolicamente, do espaço urbano por meio do *sampleado*, da postura, da dança, do estilo e dos efeitos do som. (ROSE, 2000, p. 192)

O rap atua como um recipiente sonoro catalizador de toda espécie de ondas capazes de, em conjunto, produzir um relato musical. Misturar, *cerzir*, colar, alinhar, produzir e *tomar emprestado* fragmentos sonoros traduzem o rap como uma extensa e diversificada *bricolage* da música contemporânea. É nessa linha de percepção, do rap como música-mundo, que Schustermann (1998, p. 145) o identifica como uma arte pós-moderna:

Entre essas características podemos citar em particular: a tendência mais para uma apropriação reciclada do que para uma criação original única, a mistura eclética de estilos, a adesão entusiástica à nova tecnologia e à cultura de massa, o desafio das noções modernistas de autonomia estética e pureza artística, e a ênfase colocada sobre a localização espacial e temporal mais do que sobre o universal ou o eterno.

Essa não preocupação com a originalidade e a autoria exclusiva daquilo que foi criado insere o rap na apropriação instantânea e concreta dos atos de “praticar cidade” (DE CERTEAU, 2000). Na velocidade e intensidade do tempo presente, da experiência

<sup>11</sup> Considero Fortaleza como caso exemplar por perceber que esse fenômeno juvenil, relativos à música, à estética e às práticas culturais, nesses tempos de globalização, transcendem seus “locais de origem” e estendem-se por todo o planeta.

“localizada” ali, bem na esquina, na escola, no epicentro do acontecimento, no mundo das coisas *vividas*. Há também na idéia do *sampler* como que uma desmitificação da *posse* da música. O “repente eletrônico”, gestado no vai-e-vem das ruas, deve tomar para si todas as ondas que inundam as paisagens como matéria-prima do rap. Os sons que banham as ruas assumem, por sua natureza nômade, do movimento *sem fim* das ondulações sonoras, a forma de mistura, hibridismo de ritmos; como se a paisagem sonora das cidades contemporâneas pudesse ser identificada como um diversificado e polifônico *sampler*.

O sampler registra, analisa, transforma e reproduz ondas sonoras de todo tipo, e superou de vez a já velha polêmica inicial entre a música concreta e a eletrônica (pois num estado tal de produção de simulacros dilui-se a oposição entre o gravado e o sintetizado, o som real e o inventado). (WISNIK, 2004, p. 48)

Quebra-se a idéia de uma estética sonora unitária, organicamente estruturada, encadeada, padronizada. O autor desvanece-se nessa produção “colada” de sons que pontilham paisagens “des-localizadas”. Este representa o caráter amalgamado do rap: ele é universal, porque traduz e abriga fragmentos sonoros de lugares *distantes* e *próximos*; e utiliza-se de tudo isso para narrar fatos únicos, porque transcorridos em cada esquina, bairro, na construção subjetiva singular de cada rapper. Assim, a cidade vai aparecer no rap como “repente”, na sua velocidade do acontecimento, na sua intensidade, na sua movimentação *lisa*. Aquilo que Schustermann (1998) denomina de “canibalismo estético do rap” nos coloca diante de sua principal faceta: nada que *é criado* nos pertence, a *arte* é de domínio público. Tudo que produz som, que *bate* no corpo do rapper pode ser traduzido em música. É que o corpo dele passa a funcionar como uma caixa de apreensão e reverberação de todas as ondulações sonoras que circulam e formam a paisagem urbana. O corpo do rapper é todo *orelha*, ele precisa estar atento aos *ruídos dispersos* nas ruas.

A partir do equipamento inicial da discoteca, os artistas continuaram a adotar tecnologias cada vez mais diversas e avançadas: baterias eletrônicas, sintetizadores, sons produzidos por calculadoras,

telefones digitais e computadores que investigam todo o espectro de sons possíveis, reproduzindo e sintetizando os escolhidos. (SCHUSTERMAN, 1998, p. 155)

Foi assim que descobri, andando e escutando com jovens do Enxame<sup>12</sup> e com Lobão<sup>13</sup>, que a minha capacidade auditiva era diferenciada dos compositores de raps e freqüentes ouvintes desse estilo musical. Eu nunca consegui ouvir na mesma velocidade que eles, mesmo que completamente atenta, o rap que estava sendo tocado: eu não consegui diferenciar quase nenhuma das palavras e dos relatos por eles enunciados. Eles sabem discernir sons mais diversos e conseguem sintetizar (através do uso de tecnologias *avançadas*) o maior espectro de som que precisam para produzir seus raps. Fiquei, então, me perguntando que relação se estabelecia entre a natureza da escuta desses jovens e as paisagens sonoras urbanas? E decidimos andar, escutar, registrar sons e, nessas ações em conjunto, descobrir campos de possibilidades musicais. Sigamos os rastros desses percursos.

### 3 Escuta e narração: imagens em movimento

Como parte de uma oficina rap, realizamos com os jovens do Enxame “escutas nômade da cidade”. Escolhemos percursos realizados por eles cotidianamente, em que todos seguiam as

<sup>12</sup> Lembremos que o Enxame, projeto coordenado por nós, tem como proposta trabalhar artes visuais com gangues e galeras de rua. O objetivo é canalizar a pulsão da violência para produção da arte e para campos de ressignificação de valores e atitudes no âmbito da estética juvenil. Ele teve início em setembro de 2000 e conta com a participação fixa de 35 jovens. Todo o trabalho etnográfico apresentado a seguir, foi realizada com cinco participantes do Enxame em uma oficina denominada: “Escutas nômade”. Ele foi desenvolvido em oito momentos: 1) Figurações do bairro e da cidade: lugares significantes (colagem e desenho); 2) Olhares sobre o lugar: registros visuais (fotografias do Bairro); 3) Foram realizados três percursos narrativos: Sede do Enxame-casa-Lobão; Sede-casa Lilá; Sede-Shopping Iguatemi. O último percurso compreende dois momentos: visões sobre a cidade e percepções do lugar-shopping; 4) Escuta, identificação visual (fotografias) e gravação de sons e narrações na Av. da Universidade e ruas transversais.

<sup>13</sup> Lobão, coordenador comunitário, rapper e oficinairo, junto comigo, da oficina de rap da ONG Projeto Enxame.

trilhas de cada um e percorriam, também, lugares não usuais, distantes e muitas vezes inacessíveis, como *shopping centers*, centro de lazer e cultura Dragão do Mar, e ruas de circuito universitário. Aqui vamos relatar apenas um trecho de um desses percursos: o da Avenida da Universidade. Essa avenida tem na sua extensão vários equipamentos da Universidade Federal do Ceará: Casas de Língua Estrangeira, cursos do Centro de Humanidades, restaurante universitário, conservatórios de música, tendo como desembarque o curso de Direito da UFC. Vale ressaltar que também é um *point* da boêmia universitária e local onde se adensam as sedes de vários partidos de esquerda: PCdo B, PT e PSB, e comitês de vereadores e deputados desses partidos. A Av. da Universidade é um pólo de adensamento de atividades universitárias, culturais, políticas e de lazer.

Devo prevenir aos leitores, de saída, que embora tenhamos todos registrados as suas percepções de escuta, a audição e seleção de sons, serei eu aqui a narradora. Tive, então, nessa condição que visitar e até mesmo dissolver certas percepções e atitudes de escuta já cristalizadas. Tudo isso me remete a uma certa experiência de dissolvência, de atravessamento, como fala Canevacci (1993, p. 32), de dissolução.

Nesta perspectiva, um enfoque etnográfico à comunicação que se aventure nos territórios de outras disciplinas deve se apresentar e declarar-se como uma antropologia da dissolução. À solidez esvanescente do velho modo de produção e dos seus produtos sucedeu a cultura visual, mais sutil e “dissolvente”, produto máximo da cultura pós-industrial que a cidade transforma em pós-moderna.

De que forma uma cultura *sonora* expressa e produz um impacto visual e narrativo nos jovens do Enxame ao percorrerem a Avenida da Universidade? Pretendemos nos limitar aos *achados* que foram emergindo nesse percurso. Nenhuma vontade de generalização, apenas notas reflexivas. Provavelmente, esses escritos podem até provocar *ruídos* na tentativa de leitura do grupo que empreendeu esse trajeto e outros silêncios. Portanto, aqui estão alguns fragmentos da trilha que empreendi nas pegadas deixadas pelo grupo. Certamente vocês construirão outras trilhas.

Iniciamos a caminhada pela Av. da Universidade dia 15 de abril de 2004 às 9h30 da manhã. Era a primeira vez que jovens do Projeto Enxame, provenientes de bairros da periferia, adentravam o espaço da Universidade Federal do Ceará. Na condição de professora desta universidade e coordenadora do Enxame, a partir de uma demanda dos alunos do curso de Pedagogia, apresentamos os fazeres e saberes do Projeto para os alunos da UFC e, como dizem os integrantes do hip hop, trocamos idéias. A aula iniciou-se às 7.30 e logo que terminou decidimos dar início à nossa *escuta* andante. A Av. da Universidade é, atualmente, um lugar de intenso tráfego. Talvez seja uma das avenidas que mais congregue automóveis e pessoas ao longo de sua via e calçadas. A dificuldade em atravessar a avenida nos faz ver que “[...] o tempo em favor do pedestre é constantemente subtraído em prol de veículos” (CAIAFA, 2002, p. 23). Logo que chegamos à Avenida, avistamos pessoas de um lado e de outro à espera da passagem.

Lilá<sup>14</sup>, de posse do gravador, logo que chega à avenida, tenta correr na mesma velocidade que um ônibus no afã de captar seu som. Parecia antecipar a posterior percepção de que “Cada coisa que você ouve é um objeto sonoro” (SCHAFER, 1997, p. 177). Um outro (Mariano) tenta, em vão, fotografar o ônibus em movimento, e nessa *luta corporal* entre espaço e tempo Lilá opta por dar lugar à sua voz:

Estamos na rua 13 de maio, é? Não, é na Av. da Universidade, esse é o som do cambão que a gente não suporta, mas todo dia eu tenho que enfrentar esse som e ninguém bateu foto do cambão.

Som do ônibus que a gente não suporta e tem que enfrentar. Não é por acaso que o ônibus escutado na sua velocidade não consegue ser traduzido em imagem. É um outro ônibus, visualizado muito antes de aproximar-se do grupo, que é captado pelas lentes de Mariano.

<sup>14</sup> Realizaram o percurso: Lilá, Mariano, Felipe, Tânia, Gleiciano, Lobão e eu.



Fotografar o efeito visual de um som parece produzir a *desconfiança da sociedade do sentido puro* da fotografia. Barthes (1984, p. 58) *ressalta que ela (a sociedade) quer que esse sentido seja cerca-do de um ruído (como se diz em cibernética), que o faça menos agudo.* No trajeto, estávamos sendo guiados pela escuta, a imagem *vinha depois.* Ora, se em nenhum momento sabíamos que som poderia chegar aos nossos ouvidos, essa escuta caminhante era obra do acaso. Esse sentido da escuta inscreve nosso trajeto dentro de um campo de indeterminação; até porque uma polifonia de sons mais diversos fazia da Av. da Universidade uma ampliada orquestra urbana. O processo de seleção musical de sons que chamam e dos que não chamam a atenção no trajeto dos jovens do Enxame já mobiliza, de imediato, uma vontade de narração e uma associação de imagens, como veremos a seguir.

Logo que o som dos ônibus deixa de provocar um impacto auditivo, o ouvido de quase todo o grupo detecta latidos de um cachorro que se encontra preso na varanda de uma casa, do outro lado da rua. Fica difícil atravessar a Avenida e gravar, de forma próxima, e diferenciar o som os latidos do cão. É quando Mariano,

novamente, decide atravessar a rua e diz: “eu vou me arriscar”. Logo que ele atravessa, Gleiciano também alcança o outro lado e, de forma próxima, fotografa o cachorro.



- A zuada é do cachorro, o que é que você tá sentindo? Eu perguntei o que era que ele tava sentindo?
- Lobão – Tá gravando?
- Lilá – Tá, tá.
- Lobão – O que você acha que o cachorro está latindo, o que é que você acha que ele sente?
- Felipe – O cachorro tá se sentindo ameaçado.
- Lilá – Ele se sente ameaçado.
- Glória – Por quê?
- Lilá – Porque ele não conhece a gente, ele acha que a gente vai fazer alguma coisa com ele, ou então vamos invadir a casa.
- Lilá – O trabalho do cachorro é proteger a casa. Ele fica agitado nessa avenida.

Esse diálogo me evoca uma discussão de Aumont (1993, p. 244) sobre a relação entre imagem e narrativa. Diz ele “[...] se a narrativa é um ato temporal, como pode se inscrever na

imagem se ela não é temporalizada?” E se o som, em uma Avenida de intenso tráfego, no caso se um cachorro latindo, é da natureza oscilatória, ondular, como poder identificá-lo nessa conjugação entre imagem e narração? Percebe-se na fotografia que o cachorro tem o focinho arqueado para o alto, a boca aberta sugerindo uma reação de latida. E logo conclui Felipe: “ele está se sentindo ameaçado”. Nesse fragmento de narrativa, o som *agitado* do ato de latir do cão, sua atitude de enfrentamento, sua posição de *guarda*, tudo a um só tempo mobilizado traduz o ato de ver como um *senal* para a audição. Isso porque de acordo com a percepção de John Cage, “[...] sons são eventos em um campo de possibilidades, não apenas em pontos discretos favorecidos pela tradição” (CAGE, 1974, p.28, citado por TERRA, 2000, p. 41). Percebi, ou imaginei, que andar à deriva com a escuta atenta remeteu o grupo, de início, a uma estranha sensação: ouvíamos tanto que nada escutávamos, víamos tanto que nada ouvíamos. Foi então que fomos percebendo, após a audição do ônibus e do cachorro, que a escuta era realizada na dedução da imagem: isso produz som, isso *faz barulho*, como tantas vezes advertia o grupo em um campo de possibilidades. Experimentamos, aliada a essa quase não-escuta, um certo refluxo da conversa e narração. É que “[...] formalmente as narrativas existem no tempo, e as imagens, no espaço” (MANGUEL, 2001, p. 24), e os sons que pontuam as paisagens, creio que se propagam no deslize espaço-tempo. Certamente, como a propagação do som no espaço é da ordem do não limite, como extensão *lisa*, ela não se produz num suporte espacial nem temporal, embora os utilize, os atravesse. O som é um evento, como se refere John Cage, descolado do sentido encadeado de tempo e de espaço, é da ordem do indeterminado.

Foi então que nos deparamos com uma funcionária da “Casa Amarela” (centro de formação audiovisual da UFC) varrendo uma calçada e, no momento imediato dessa visão, exclama Tânia: “isso *deve* fazer barulho”.



E foram todos tentar gravar o som da vassoura no atrito com o cimento. Obviamente, a funcionária, numa reação de perplexidade, parou de varrer, e de imediato eles solicitaram e ela: “continua varrendo para que possamos gravar o som”. Em nenhum momento, observei uma atitude de, realmente, tentar aguçar a escuta, identificar a natureza do som no espaço. A vassoura produz uma imagem *sonora*, do ponto de vista semiótico, quer dizer, ela *representa barulho*. Santaella, em um diálogo com Pierce, ressalta a representação como uma relação *sígnica*, “[...] quer dizer, algo está numa relação tal qual com o outro que, para certos propósitos, ele é tratado por uma mente como se fosse aquele outro” (2001, p. 17).

A vassoura exerce uma representação *sígnica* que se estabelece para além daquele contexto e até mesmo para além de uma escuta que de fato possa ou não ocorrer. *A vassoura já varre na mente de quem a vê*. Assistimos, ao meu ver, a uma *dissolução das fronteiras entre o visual e o sonoro*. E assim seguimos e nos defrontamos com uma imagem, realmente, *muda*. Do outro lado da rua, Mariano diz:

- Nós estamos agora em frente à sede do PT.
- Mariano – Essa imagem que eu acabei de fotografar não é bem um som, mas de qualquer maneira é um som.
- Glória – Por que é um som?
- Mariano – Porque tem um balãozinho com algumas coisas escritas nele.



O balãozinho faz emergir na memória de Mariano uma música que ele lembra, lembra e esquece – *deu um branco* – ele diz. Mas, segundo ele a música vem à sua mente cada vez que ele vê algo que associe ao PT. Uma música que é *tocada* em todo o corpo, uma melodia que transcodifica a natureza do som, porque o instaura em um outro lugar, por isso, uma música nômade, uma tautologia.

Para imaginarmos uma escuta e uma música nômade, voltemos a atenção para uma música que opera sobre a força, “instalando-se sobre linhas de fuga que atravessam os corpos”(Buydens, 1990, p. 146), e não sobre o objeto, sobre o corpo. Seguindo nesse nomadismo, o som não tem espessura, nada de materialidade e, dessa forma, “arresta-nos”. Operando nessa imaterialidade flexível do som, a música e a escuta são bastante fluidas e livres, nunca retidas pela espessura do material ou limites do suporte. (SANTOS, 2002, p. 103)

Verifica-se que a escuta quebra qualquer tentativa de linearidade, de uma relação dual, causal. Quando Mariano escuta *sem ouvir o jingle* do PT, “ele anda em outra direção”; quando Gleiciano, embora escute o som da vassoura, fala sobre um tipo de ondulação que se opera *fora* do objeto sonoro, ele nos remete ao som que antecipadamente se fixa, na memória, sobre os objetos. Decidimos, então, virar a esquina e identificar a paisagem por detrás da avenida. A mudança acústica foi tão imediata, que Lilá logo pára e diz: “ei, gente, aqui dá para escutar”. Qual a minha surpresa, tratava-se de um coqueiro e do som do vento em suas folhagens! É então que a voz de Lilá provoca uma interferência na paisagem:

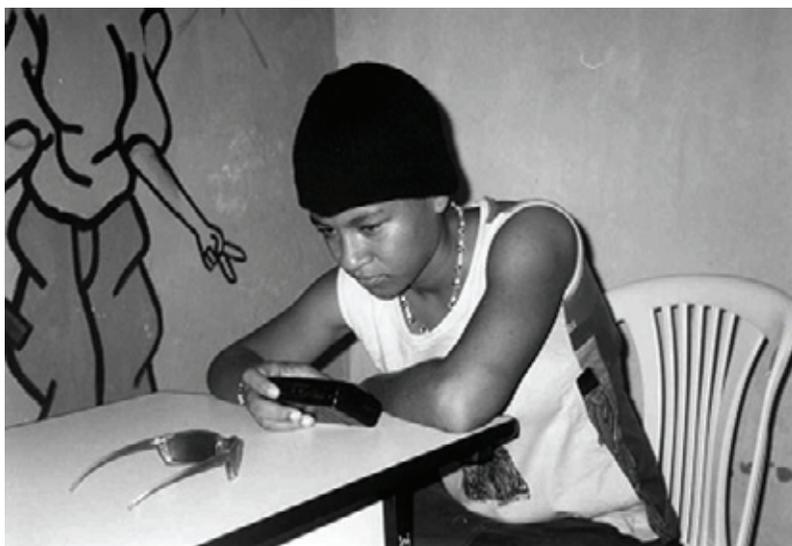


A rua é tão silenciosa, que a gente escuta. É o som do vento batendo nas plantas. Parece que a gente tá numa fazenda, é calmo. Parece que eu tô lá em casa sozinha, sem ninguém perturbando, a minha mãe gritando nos meus ouvidos pra varrer a casa.

No momento em que a possibilidade da escuta de um som diferenciado se torna plausível, o corpo assume o compasso do ritmo sonoro; ele relaxa em plena via pública. Lilá se solta, ri e anuncia para o grupo: “eu vi um passarinho” e, em seguida com-

plementa: “Vamos gravar agora os pássaros cantando, eles não querem cantar mais, só porque ele viu a gente, um bicho desse é muito...” E deixa no vazio essa qualidade do pássaro que foge da sonoridade de nossas vozes, agora elas, sim, na condição de ruído. O som do pássaro, ao entrar no campo de sonorização provocado pelo barulho de nossos corpos, nos transmudou para a condição de “Avenida da Universidade”, condição de som indesejável, de um outro *corpus*. “Os sons são emissões pulsantes, que são por sua vez interpretadas segundo os pulsos corporais, somáticos e psíquicos” (Wisnik, 2004, p. 20). Não há som sem movimento, atravessamento, passagens.

Ao findar esse trajeto, todos insistem em voltar para a sede do Enxame e escutar os sons. Esse seria um outro momento de nossa escuta e narração da qual apenas esboçamos alguns passos. Fica para outra estação sonora.



#### 4 Passagens

Fui percebendo que uma escuta andante nos possibilita perceber os feixes de ondas provocados pelo movimento dos corpos no espaço. São os corpos que traduzem, e compõem e recompõem a vida das cidades. Não antevemos tudo aquilo que

nossos movimentos provocam no espaço, porque a escuta é como uma invisível porta acústica; ela nos conduz para outras passagens. Andar escutando é uma forma não intencional de praticar cidade. “E qual é o sentido dessa não-intencionalidade?” – indaga-se John Cage: “O da aproximação entre arte e vida...” (citado por TERRA, 2000, p. 34-35). Sendo assim, andar escutando como prática da cidade se faz no campo da astúcia, das *táticas*:

Sem lugar próprio, sem visão globalizante, cega e perspicaz como se fica no corpo-a-corpo sem distância, comandada pelos acasos do tempo, a *tática* é determinada pela ausência de poder, assim como a estratégia é organizada pelo postulado de um poder. (DE CERTEAU, 2000, p. 101)

De acordo com De Certeau, a astúcia é a arte dos fracos, dos que se infiltram nos interstícios das vigilâncias de poder e apontam para uma hábil utilização do tempo. O funk e o rap, de diferentes formas, podem ser pensados como *táticas* de relatos sonoros de outras práticas de cidade. O relato de um outro lugar, de ritmos considerados dissonantes à musicalidade *oficial* da paisagem sonora da cidade. Representa um ato de delinqüência, porque desloca, atrita e faz ondular, no espaço *liso* do som um de rumor, de turba, de arrastão. Essas linhas de fuga, esses relatos-flecha imprimem, principalmente nos raps, a tão repetida idéia da palavra como munição, como projétil.

A música e a vocalidade no rap também privilegiam o fluxo, a fluidez e as rupturas sucessivas. Em suas músicas, os rappers falam explicitamente do fluxo, referindo-se a uma habilidade de se deslocar de maneira fácil e poderosamente através de sons complexos, assim com através de circular através da música. (HERSCHMANN, 1997, p. 207-208)

Os rappers Mariano, Felipe e Lobão, alguns dos parceiros dessa escuta nômade, são habitantes dos fluxos urbanos e utilizam-se deles para deslizar-se musicalmente sobre a cidade. É assim que produzem, com uma batida *sampleada*, um clip de um rap denominado “Carta de alforria”. Do alto do Mucuripe, uma ocupação efetuada nas dunas e defronte à área de alto valor imo-

biliário de Fortaleza, pode-se ver a beira-mar e a favelização do Morro, cartão-postal dos contrastes e da segregação urbana de Fortaleza. É nesse cenário que o rap “Carta de alforria” produz seus movimentos verbais e seus fluxos líricos. Uma cidade cantada e decantada. O rap, então, funda a possibilidade de se antever uma outra cidade, como uma polifônica carta de alforria.

## Carta de alforria

letra: Lobão, Felipe e Mariano

*(refrão - 2x) O rap é a liberdade, é a carta de alforria, o grito de independência da periferia.*

*Direto do projeto Enxame, quem ta falando é o Mariano, esse é meu nome, sou do Nordeste, Ceará, cabra da peste, já vou levando o meu rap, matar, roubar, é só isso que o sistema me oferece, sou preto, pobre e tenho orgulho disso, o sistema quer me ver comendo lixo, isso nunca vai acontecer comigo.*

*A nossa vida aqui não é muito normal, muita gente para comer, tem que catar jornal, do jeito que tá não dá pra suportar, a polícia de hoje só sabe espancar, eles querem por moral e não sabem como fazer, e acham que a solução que tem é bater, mas cadê o político que tá no poder, será que vai cumprir ou só fez prometer, primeiro tem que mudar nossa segurança, porque o povo da favela já perdeu a esperança, pois os policiais são pior que marginais, e o povo da favela é quem sofre, meu rapaz.*

*(refrão - 2x) O rap é a liberdade, é a carta de alforria, o grito de independência da periferia.*

*Esse é o cartão-postal da terra do sol, onde um pobre se cobre com papel porque não tem lençol, pra você isso até pode parecer normal, vendo um mendigo dormindo na calçada, enrolado com jornal, ele só faz isso para não morrer de frio, não tá como você alimentado, aquecido, embaixo de um teto bem vestido, pra sobreviver aqui tem que ser forte e ter bastante sorte, porque só é humilhado assim quem é pobre, ser discriminado porque é pobre, preto e favelado, não vou virar notícia, dar esse gosto à polícia, dar ibope às emissoras de televisão, contrariar as estatísticas para ninguém dar risada da periferia, eu sei que a luz no fim do túnel não clareou, apenas apagou, na favela o que domina é a lei de Lúcifer, mas é isso que o sistema quer, não quer me ver de pé, ver eu com fome atirando na madame de chofer...*

*Enquanto o rico por aí tem do bom e do melhor, nós da periferia vivemos na pior, sem ter o que comer, os meus chapas tão roubando pra poder sobreviver, já não agüento mais ver tanta desgraça, e tudo isso aumentando a cada dia que passa, as crianças de hoje em dia não têm mais opção, o futuro dos pivetes é se tornar um ladrão...*

*O playboy te diz que o meu rap não tá com nada eu não tô nem aí pra ele, camarada, porque esse é realmente o meu dilema, lutar pra destruir todo esse sistema, e pra derrubar eu não preciso de revólver, basta eu falar que minha palavra resolve, porque a minha arma é a consciência, eu tenho uma munição que não me leva à violência, tenho o prazer de te falar que eu moro na favela, mesmo que aqui a vida não seja tão bela, os turistas vêm aqui e vão pra Praia de Iracema, mas aqui na favela eu sempre vejo a mesma cena, a polícia espancando meus amigos, meu irmão, isso me revolta, preste um pouco de atenção, eu não sou um homem bomba pra me autodestruir, eu sei qual o caminho que eu tenho que seguir, não preciso de drogas pra população me ver, posso fazer melhor relatando pra você, o que eu passo aqui no meu dia-dia e falar sobre o povo da periferia, não importa quantas vezes eu vou ter que falar, o que importa é que um dia essa porra vai mudar...*

*(refrão –2x) O rap é a liberdade, é a carta de alforria, o grito de independência da periferia.*

*Verdes mares...  
Castelo encantado...  
Areias...*

*(refrão –2x) O rap é a liberdade, é a carta de alforria, o grito de independência da periferia.*

*Morro Santa Terezinha...  
Caça e pesca...  
Praia do Futuro...*

## Referências bibliográficas

ARENDDT, Hannah. *Sobre a violência*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. São Paulo: Papyrus, 1993.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

- BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BOLLE, Willi. **Fisiognomia da metrópole moderna**. São Paulo: Edusp, 1994.
- CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- CAIAFA, Janice. **Jornadas urbanas**. Rio de Janeiro: FGV, Editora FGV, 2002.
- CANEVACCI, Máximo. **A cidade polifônica: ensaio sobre a antropologia da Comunicação urbana**. São Paulo: Studio Nobel, 1993.
- DE CERTEAU, Michel et Alii. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.
- DELEUZE, Gilles et GUATARI Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**, vol. 4. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- \_\_\_\_\_. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**, vol. 5. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- DIÓGENES, Glória. **Cartografias da cultura e da violência: gangues, galeras e o movimento hip-hop**. São Paulo: Annablume, 1998.
- \_\_\_\_\_. **Itinerários de corpos juvenis: o tatame, o jogo e o baile**. São Paulo: Annablume, 2003.
- FREGTMAN, Carlos D. **O tao da música**. São Paulo: Pensamento, 1999.
- HERSCHMANN, Micael. **O funk e o hip hop invadem a cena**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.
- \_\_\_\_\_. (Org.). Na trilha do Brasil contemporâneo. In: **Abalando os anos 90: o funk e o hip-hop invadem a cena**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- ROSE, Trícia. Um estilo que ninguém segura: política, estilo e cidade pós-industrial no hip-hop. In: HERSCHMANN, Micael (Org.). **O funk e o hip-hop invadem a cena**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

SANTAELLA, Lúcia e WINFRIED, Noth. **Imagem:** cognição, semiótica e mídia. São Paulo: Iluminuras, 2001.

SANTOS, Fátima Carneiro dos. **Por uma escuta nômade:** a música dos sons da rua. São Paulo: Educ / Fapesp, 2002.

SCHAFER, Murray. **O ouvido pensante.** São Paulo: Unesp, 1997.

SHUSTERMAN, Richard. **Vivendo a arte:** o pensamento pragmatista e a estética popular. São Paulo: Ed. 34, 1998.

TERRA, Vera. **Acaso e aleatório na música:** um estudo de indeterminação nas poéticas de Cage e Boulez. São Paulo: Ed. Educ/Fapesp, 2000.

VIANNA, Hermano. **O mundo funk carioca.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

YÚDICE, George, A funkificação do Rio. In: HERSCHMANN, Micael (Org.). **Abalando os anos 90:** funk e hip hop. Globalização, violência e estilo. Rio de Janeiro: Artmídia/Rocco, 1997.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido:** uma outra história das músicas. São Paulo: Campanhia das Letras, 2004.