

A cena do “paredão”: festas móveis no Recôncavo da Bahia

Lúcio Agra¹

Regiane Miranda de Oliveira Nakagawa²

Introdução

278

“Paredão” é o nome dado ao aparato eletrônico composto por uma plataforma vertical acoplada a um veículo, que funciona como um grande propagador de som. Portátil, pode ser levado de um lugar a outro, pois trata-se de um equipamento menor que um *live PA*³, mas que se pretende uma estrutura semelhante. Nos interiores brasileiros, é certamente o que há de mais próximo da apresentação de um artista ao vivo, tal como ocorre nos grandes centros.

¹ Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP, professor do Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas (CECULT - UFRB).

² Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP, professora do PPG em Comunicação da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB) e do Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas (CECULT) da UFRB.

³ *Live PA* é o termo para se referir à Performance do artista ao vivo, mas por extensão é usado como designação de apresentações ao vivo. A nomenclatura vem do mundo da música eletrônica. Por sua vez, o termo *PA (Public Address)* refere-se ao equipamento profissional de endereçamento para plateias grandes ao ar livre, onde há provável dispersão de som. Essa tecnologia ganhou notável impacto de desenvolvimento a partir do Festival de Woodstock e de alguns eventos - como o frustrante show dos Beatles que definiu sua saída das apresentações ao vivo em 1965. Nessa apresentação, em São Francisco, se tentou usar um inovador processo de amplificação que não conseguiu suplantar os gritos da plateia. Já em 1969, os *PA*s começaram a ter um desenvolvimento maior, considerando-se, entre outros, o California Jam, festival realizado em 1974 como um marco da nova concepção de projeção de som para massas. É curioso observar que, ao menos aparentemente, o “paredão” ignora esse tipo de arranjo técnico que hoje é padrão internacional.

Essa festa móvel – pode ir ali, aqui, acolá – frequentada por um público jovem e normalmente associada ao crime e ao tráfico de drogas pelo senso comum⁴ é, segundo a perspectiva de seus realizadores, um grande negócio. Não é pouco o investimento financeiro que tal estrutura requer para ser montada, como também para o seu deslocamento, sem contar todo o trâmite burocrático estabelecido pela prefeitura e pela polícia civil de uma localidade para a realização de uma festa. Além disso, sobretudo em cidades de pequeno porte do Norte e do Nordeste, cuja interação social ainda é fortemente pautada pela oralidade, mesmo que secundária⁵, esse tipo de aparelhagem é muito utilizado para a veiculação de propaganda político-partidária durante o período eleitoral.

Esse foi um dos aspectos que sobressaíram na pesquisa realizada junto a realizadores de “paredão” na cidade de Muritiba, no Recôncavo da Bahia, no decurso do primeiro semestre de 2020, ou seja, justamente quando a realização de festas passou a ser proibida em todo o território nacional, em virtude da pandemia do novo coronavírus. Essa é uma variável importante a ser considerada, pois, assim como ocorreu com quase todos os setores que atuam no campo da cultura e do entretenimento, os organizadores de “paredão” se viram sem a sua principal fonte de renda. Em condições de “normalidade”, talvez outros enfoques viessem a ganhar destaque nas falas dos seus produtores.

Aliado ao aspecto econômico e diretamente relacionado a ele, outro ponto de vista que se destaca diz respeito à identidade pela qual esse grupo almeja ser reconhecido, ou seja, como uma espécie de “empresário do entretenimento”, e não por sua face de senso comum: a de um contraventor ou marginal.

Assim, neste artigo, intentamos discutir qual é a perspectiva que a festa adquire para esses realizadores e de que maneira ela intervém na subjetividade desses indivíduos. Ainda que, em conformidade com o ponto de vista estético-cultural, o “paredão” possa igualmente ser considerado

⁴ Isso pode ser facilmente comprovado quando se procuram informações sobre festas “paredão” em sites de busca.

⁵ Segundo Ong (1998), a oralidade primária é aquela ainda destituída da escrita alfabética, diferentemente da secundária, que implica a redefinição do ambiente oral pelo advento do alfabeto.

uma espacialidade nômade (DELEUZE, 2012) e, não raro, transgressora, espécie de dança ritual coletiva que se pode suspender à menor ameaça surgida das forças repressivas, trabalhamos com a hipótese de que, pelo ponto de vista de seus produtores, situados numa cidade de pequeno porte do interior da Bahia, destaca-se um viés conservador, uma vez que ser dono de um “paredão” se constituiria num símbolo de distinção socioeconômica.

Tal conjectura, por sua vez, não exclui outros agenciamentos capazes de serem incitados por essas mesmas festas, inclusive, contrários a esse prisma. Longe de entender os “paredões” como uma totalidade e ou como um “objeto/fato” (PEREZ, 2012, p. 23), interessa-nos, pelo “olhar” dos seus realizadores, apreender qual é “[...] o mundo da festa, de que mundo ela é a perspectiva” (p. 41) que, muito provavelmente, não coincide com aquele relacionado ao público frequentador, ou, ainda, ao governo e à polícia. Nesse sentido, tais festas serão discutidas segundo os preceitos epistemológicos subjacentes à lei do posicionamento, tal como define Bakhtin (BAKHTIN, 1997; MACHADO, 1995), pressupondo que qualquer ponto de vista é sempre determinado pela posição espaço-temporal ocupada por aquele que “observa” algo, gerando um campo de visão específico, ao mesmo tempo que produz todo um excedente de visão, ou seja, pontos de vista variados, pertencentes a sujeitos que possuem outros vínculos com um mesmo fenômeno. Aprender tanto a perspectiva dos “paredões” pelo viés dos seus realizadores em meio à pandemia do novo coronavírus, a qual estabelece uma delimitação espaço-temporal muito singular, quanto os aspectos diferenciais que dele são excluídos é, assim, o desafio que este trabalho objetiva enfrentar.

280

1. O “mundo da festa” pelo viés dos seus realizadores

Nosso informante é o típico dono de “paredão” médio para pequeno: ganhou um carro com som aos 16 anos, em 2014. Na época, o som do veículo já valia 8 mil. Desfez-se do automóvel em 2016, mas não do som. Comprou uma caminhonete de quase vinte e dois mil reais e depois uma carrocinha na qual, até agora, já realizou 70% da instalação do aparato, que deverá consumir em torno de sessenta e quatro mil reais. Parte desse dinheiro,

segundo ele, pode vir a ser recuperado nas próximas eleições, quando todo tipo de equipamento de emissão de som móvel é requerido.

Ainda segundo ele, “90% do pessoal do paredão é do bem”, porque são trabalhadores em um empreendimento que cresce a cada dia. Uma carreta de som pode vir a custar de dois a cinco milhões, e há todo o processo de legalização, seja da carreta ou da carretinha puxada pelo carro. Ambos não são dispensados de licença, assim como todo o demais: “há muita burocracia para usar o som”. Um incontável número de exigências da prefeitura, além das autorizações das polícias civil e militar. Se uma corporação autorizar e a outra não, a festa não pode ser realizada. As licenças, obviamente, favorecem os empreendimentos maiores, cujo “poder de fogo” é mais intenso.

Um som profissional pode vir a pesar 4 toneladas só “no engate”, o que significa que é necessário um veículo forte para puxá-lo. O som geralmente é alimentado por até 12 baterias de caminhão. Cada bateria custa, em média, quinhentos reais. Conta-nos que é possível usar baterias de telefonia, que são mais compactas, porém, bem mais caras (em torno de um mil e duzentos reais). Há grupos que roubam essas baterias de torres de retransmissão e as revendem pelo mesmo preço das baterias de caminhão, às vezes até menos.

O “calvário” do dono de paredão “sério” inclui alegrias e tensões. O desejo de sair da condição do “som de mala” e ir para a carrocinha ou o som maior, que se abre em partes ou se expande a partir de uma Hilux, Amarok ou Ranger (os veículos mais ambicionados) envolve investimento e compensações. Não ganhará dinheiro e respeito aquele que não age de acordo com a rigidez das relações institucionais impostas, que não ambiciona saltar do som automotivo para o profissional, que não entende que pode tornar o “paredão” também uma fonte de renda.

Ao mesmo tempo em que a música mais recente aposta nas estridências – e, diga-se, em vários casos, em voos atonais – os “paredões” também são avaliados pela potência de produção de graves. A média prevê o uso de quatro *subwoofers* (no mínimo) de dezoito polegadas. Entretanto, a compactação tecnológica já chegou ao ramo e mesmo com um som pequeno já é possível agir como se fosse um “paredão”. Em Muritiba (BA), por

exemplo, cidade vizinha a Cachoeira e São Félix, há apenas três paredões para inúmeros “sons de mala”.

Para se tornar um “transformer”, um som famoso, de prestígio, é preciso vencer rachas no encontro de “paredões”. Nesse terreno, para ser “rei” é preciso gritar mais alto. O ganhador, pelo que entendemos, não é o que despeja mais potência, mas aquele que entrega mais volume. Talvez resida aí a explicação pelo não-uso dos *PAs*. O senso comum do público dessa festa vai na direção de premiar o maior espalhafato. Para se ter uma ideia do que isso significa, segundo nosso informante, a referência de um equipamento avançado é o som do tipo que Wesley Safadão está terminando de montar.

Os “paredões” proliferam porque se tornam uma forma de fazer dinheiro. Nosso informante destaca o alto investimento que envolve a montagem de um “paredão”, pelo qual se torna possível atingir o melhor status, conquistar as melhores contratações e ganhar mais dinheiro. Quanto a isso, nota-se ainda a seletividade dos seus frequentadores, determinada até mesmo pelo preço dos ingressos da festa, que chega a vinte reais, um valor alto para o poder aquisitivo do público que consome esse tipo de entretenimento na região do Recôncavo.

Tal perspectiva elucida um traço muito característico do modo como os “paredões” contribuem para a constituição daquilo que Deleuze e Guattari (2012) definem como espaço estriado ou sedentário, ao qual se contrapõe o espaço liso ou nômade. Como os próprios autores apontam, (2012, p. 192), delimitar a diferença entre ambos não é tarefa simples, pois, a depender da situação, a oposição tanto pode se dar por meio do contraponto entre elementos simples quanto pela discriminação dos dominantes presentes em cada espaço, dada a heterogeneidade que também os caracteriza, uma vez que liso e estriado subsistem em constante diálogo e tensionamento, que “[...] só existem de fato graças às misturas entre si [...]” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 192).

Como a própria metáfora utilizada pelos autores dá a entender, o estriado reporta-se ao espaço quadriculado, dividido e marcado, cujos intervalos são delimitados com base em módulos predefinidos e cortes muito pontuais, passíveis de serem contabilizados. Nele, os trajetos são

realizados com base em pontos determinados, de maneira que se sabe previamente aonde se vai chegar, dada a simetria existente entre as distâncias e os locais a serem percorridos.

Cumprе ressaltar que o espaço estriado é justamente aquele edificado pelo aparelho de Estado, pelo trabalho e pelo capital. Por meio deles, o estriamento ocorre pelo agenciamento das mais variadas esferas da vida, da sociedade, da cultura e das subjetividades, ainda que, nem sempre, tais relações sejam claramente explicitadas. Como os autores apontam:

Não só o usuário enquanto tal tende a devir um empregado, mas o capitalismo já não opera tanto através de uma quantidade de trabalho como através de um processo qualitativo complexo, que coloca em jogo os modos de transporte, os modelos urbanos, a mídia, a indústria do entretenimento, as maneiras de perceber e sentir, todas as semióticas. (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 216)

283

Tal é, a nosso ver, o “mundo da festa” que os “paredões” constroem quando vistos pela perspectiva dos seus realizadores. Na fala do nosso informante, é muito presente a asserção acerca da impossibilidade de colocar a “carrocinha” na rua sem que haja a certeza da sua rentabilidade, o que, inevitavelmente, implica deslocar-se para um espaço onde há um público com condição de pagar pelo entretenimento. Isso vale tanto para as festas que contratam os “paredões” como para aquelas organizadas por eles próprios. Além disso, toda a regulamentação governamental que deve ser seguida por seus realizadores já estabelece, previamente, uma série de parâmetros relativos aos locais onde as festas podem ser realizadas.

É importante observar que a circunstância de enfrentamento dos limites legislativos é parte da vida de quem habita as periferias. Todavia, pela perspectiva dos donos de “paredões”, o que se percebe é a total subserviência à legislação vigente. Segundo nosso informante, “o som em si é muito criminalizado, muito associado ao consumo de drogas”, de modo que o respeito à burocracia e às leis seriam, assim, um modo de desconstruir tal representação extremamente incômoda aos seus realizadores, que almejam serem vistos como empreendedores do som e do entretenimento, isto é, como “empresários”, na acepção que lhes é mais costumeira.

Percebe-se, com isso, a tendência de submissão dos “paredões” ao estriamento predefinido por diferentes instâncias de poder e controle. Seguir os trajetos já definidos, que, inclusive, visam determinar quais espaços podem ser ocupados pelos corpos justamente no momento do lazer e do entretenimento, de forma a evitar que eles “percam o controle” é, assim, uma sujeição à esfera policial que, como Rancière aponta, relaciona-se, essencialmente, ao Estado, ou seja, o “[...] conjunto dos processos pelos quais se operam a agregação e o consentimento das coletividades, a organização dos poderes, a distribuição dos lugares e funções e os sistemas de legitimação dessa distribuição” (RANCIÈRE, 1996, p. 41), para os quais, segundo constatamos, os realizadores dos “paredões” não oferecem nenhuma resistência.

Ao contrário, a perspectiva de institucionalização parece ser extremamente atraente para eles, ocorrendo algo análogo a outras situações que se processaram no mundo das culturas pop, por exemplo, quando o *rock* se associou à música sinfônica nos anos 70, provocando, em parte, o fenômeno da emergência do *punk*. Naquela ocasião, era possível evitar a ruptura geracional representada por um comportamento outsider pela opção de um estilo musical cuja audibilidade também satisfazia os pais dos adolescentes.

Num outro sentido, em dimensões maiores, pareceu-nos também que isso que chamaremos precariamente de um “desejo de institucionalidade”, de segmentação do acesso aos bens de consumo cultural, funciona na mesma chave da vontade maior de inserção social que move vastas camadas da sociedade brasileira atual na direção de pensamentos e práticas conservadoras. Sendo, porém, a festa um componente incontornável da vida comunitária, sobretudo nos estratos menos economicamente favorecidos, e havendo esse componente de mobilidade embutido no processo – por se tratar de unidades de entretenimento fundadas nessa mesma mobilidade – algo de disruptivo emerge em relação à festa tradicional. Algo que é, simultaneamente, surpreendente, mas que reconduz à atitude expressa em noções como “diferenciado” ou “exclusivo”, dado que os instrumentos da mobilidade, nesse caso, são símbolos de status e riqueza: SUVs, caminhonetes, etc. Empurrados para a circunstância anterior à emergência

para a riqueza, estão os “sons de mala” ou “de maleta”, as adaptações feitas em grande quantidade, em veículos “pobres”, em estado muitas vezes precário, com claras marcas de um esforço de prolongamento de suas vidas úteis. Celtas, Gols, Fiats Uno e Palio são os carros mais frequentes nesse caso.

Nesse sentido, pode-se conjecturar que, em determinados contextos, os “paredões” não apenas se articulam em conformidade ao estriamento já existente, mas almejam se constituir como parte da esfera policial e, assim, determinar pontos e seus respectivos trajetos, até mesmo como forma de se diferenciar dos “verdadeiros criminosos” e outras formas de entretenimento mais amadoras, como aquelas relacionados ao “som de mala”⁶.

Tal caracterização, tão fortemente marcada na fala dos realizadores de “paredões”, a qual explicita a perspectiva da festa para eles, não anula, em absoluto, a possibilidade de irrupção de outra lógica durante a realização desses eventos, distinta daquela do controle e do espaço estriado. Conforme apontamos, uma vez que a pesquisa foi realizada durante o primeiro semestre de 2020, mal tivemos contato com a materialidade dessas festas. Apenas um dos pesquisadores deste trabalho, em janeiro de 2020, teve uma breve experiência.

Ao atravessar um desses “paredões” em Murutuba, a caminho do aeroporto de Salvador para pegar um voo noturno, ele notou um clima de sofisticada clandestinidade naquela aglomeração em plena madrugada. Romanticamente, imaginou um apronto que, se interrompido pelas autoridades, imediatamente se desarmaria para se recompor em outro lugar. Um pouco como os “rolezinhos”, anos atrás, nos *shoppings* de São Paulo, ou a fuga da polícia na favela de Paraisópolis, também localizada na cidade de São Paulo.

Ainda que se trate de uma inferência abdutiva que, como Peirce (1975) afirma, reporta-se a uma hipótese absolutamente falível, acreditamos que tal suposição indica a possibilidade de apreensão de formas de

⁶ Inclusive, cumpre observar que, no contexto social sobre o qual estamos trabalhando, a perspectiva de uma carreira militar – seja na polícia ou nas forças armadas – é vista com muito “bons olhos”. É muito recente, ainda, nessas populações, a percepção da universidade como processo de mobilização social, já que a própria presença dela é historicamente muito recente.

alisamento do espaço da festa “paredão” durante a sua realização, ou seja, do seu “fazer”. A abdução, ainda de acordo com Peirce, é um sofisticado processo de pensamento mediante o qual se procede a tendência para a verdade, que comparece no pensamento científico. Esse raciocínio, entretanto, tem uma grande abertura para a intervenção do acaso e trabalha com variáveis imprecisas, o que também aumenta a margem de erro.

No caso em questão, a lógica de analogias que consistia em perceber os mesmos processos em outras áreas periféricas do país, parecia ser tendencialmente verdadeira e, em certa medida, poderia de fato ser. Mas os componentes – digamos – “não-revolucionários” dos episódios mencionados – o baile funk não-autorizado ou a aglomeração de adolescentes negros em um *shopping* da elite branca de São Paulo – igualmente estavam presentes ali. Tratava-se ainda, no segundo caso, de um esforço de inclusão que ao mesmo tempo expunha o preconceito. No primeiro caso está em jogo, certamente, o entendimento de que a comunidade de Paraisópolis, entendida como um bairro, tem o direito à sua diversão barulhenta e normal, como a sua vizinha Vila Olímpia, bairro “nobre” da capital paulista.

286

Segundo Deleuze e Guattari (2012), o espaço liso ou nômade é, antes de tudo, o espaço das intensidades, cujos “intervalos abertos” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 200), não passíveis de serem decomponíveis em unidades, constroem-se ao longo do percurso, “conforme frequências” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 200). Diferentemente do estriado, são os trajetos, durante o seu fazer, que delimitam os pontos, que não possuem distâncias determinadas entre si.

É curioso observar que, no espaço estriado, ainda que o trajeto predefinido envolva o deslocamento físico, de fato, não se sai do lugar, dada a simetria existente entre os intervalos e os pontos, que se reiteram continuamente. No liso, ao contrário, é possível ser nômade sem sair de uma determinada localidade. Aqui, é importante ressaltar as formas perceptocognitivas que caracterizam ambas as espacialidades. No estriado, há a dominância do “espaço ótico” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 217), o qual se caracteriza por uma “visão mais distante” e objetiva (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 217) que, em correlação a Marshall

McLuhan (1972), reporta-se ao ponto de vista unidirecional e distanciado sobre alguma coisa. Por sua vez, no liso, impera o “espaço háptico” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 217) que, segundo os autores, melhor define o tátil, o qual envolve todos os órgãos dos sentidos, bem como o intercâmbio entre eles e, por consequência, a redefinição sensória. Por isso, trata-se de uma “visão aproximada” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 217), em que se percebe por meio de um intenso envolvimento sensorial, o qual tende a fomentar formas menos lineares e mais diagramáticas de raciocínio e apreensão de mundo.

Nesse sentido, pode-se dizer que, no espaço liso, opera-se um deslocamento que, antes de tudo, é perceptocognitivo em vez de físico, o que, segundo os autores, constitui um dos traços distintivos centrais da arte nômade. Dentro dessa linha de raciocínio e, pela natureza do “paredão”, em que o som exerce um papel central, visto que é sua potência que, de fato, delimita a espacialidade da festa, não se pode desconsiderar que, no momento em que ela ocorre, constrói-se aquilo que McLuhan define como espaço acústico ou áudio-tátil.

287

Segundo o autor (McLUHAN, 2005, p. 279), a simultaneidade do curso das informações é característica de um mundo acústico e auditivo, ainda que nada haja para ser ouvido. O ouvido é bem menos especializado que o olho, visto que não seleciona as informações presentes no ambiente, ao contrário da visão, pois, “a característica essencial do som não é a sua localização, mas que seja, que encha o espaço” (CARPENTER; McLUHAN, 1974, p. 89). Com isso, a multiplicidade das informações tende a envolver os indivíduos por diferentes canais sensoriais, de modo que todo o corpo é acionado no processo de escuta. Por consequência, a cognição desenvolvida nesse cenário passa a ser necessariamente outra, distinta do ponto de vista distanciado fomentado pela visão.

Algumas observações a esse propósito, entretanto, podem matizar essa configuração de base. A localização espacial da fonte de som, conquanto pretenda preencher o ambiente aberto da rua, carrega uma marca de espacialidade também produzida pelas luzes que, no caso em questão, igualmente intervêm na constituição do espaço acústico. Na atual situação das festas de “paredão”, usa-se ainda um recurso comum em shows, a fim

de recortar a luz: a fumaça. A iluminação piscante e espalhafatosa do paredão cumpre essa tarefa de recortar um espaço de distinção, aquele ocupado pelo aparato que deve, apesar de tudo, manter os signos mediante os quais se destaca. Marcadores sonoros, as vinhetas que se usam, por vezes, para identificar determinado som, DJ, etc – e visuais como emblemas, logos e luzes – são componentes tidos como essenciais na disputa da atenção do público.

Da mesma forma, embora menos especializado, o ouvido da audiência do “paredão” deve ser capaz de distinguir as frequências que marcam os distintos grupos (novamente uma segmentação distintiva), de modo a eleger aquele de maior preferência. Trata-se, portanto, de uma situação dinâmica de intensidades móveis que pode, inclusive, oscilar entre a lógica sucessiva e simultânea, mas que decididamente apresenta-se para o observador externo como massa indistinta e que carrega, evidentemente, todos os ingredientes para a elaboração do discurso preconceituoso se não se conhece as sutilezas daquela atividade festeira.

288

Ainda que breve, tal caracterização nos permite apreender a quase impossibilidade de falar do espaço acústico sem considerar a proximidade que a sua materialidade e aquilo que ele “faz fazer” mantêm com formas de alisamento do espaço. Pode-se dizer que o espaço acústico é um espaço liso por excelência. É com relação a esse aspecto que consideramos a possibilidade de entender de que maneira, a despeito do estriamento, o “paredão” pode vir a se constituir também num espaço nômade, gerando um novo devir que, apesar de efêmero, pode levar à desterritorialização dos pontos estabelecidos pelo estriado, pelos quais ocorrem novas formas de ocupação dos corpos no espaço e subjetivação. Trata-se, assim, de pensar o “paredão” considerando as ambivalências que ele agencia no Recôncavo.

2. “O amor pelo som vem do berço”

A dimensão econômica que permeia o mundo da festa para os realizadores de “paredão”, que almejam ser reconhecidos como profissionais do campo do lazer e do entretenimento, exerce, a nosso ver, um papel central na constituição subjetividade desses sujeitos.

Perguntamos ao nosso informante se não existe uma certa “dádiva” em gastar muito dinheiro apenas para entreter pessoas na rua. Ele nos responde que o “amor pelo som vem do berço”. Ele próprio se vê como um *entertainer* e deplora o fato de que há abusos, mal disfarçando o preconceito com os carros pequenos equipados com “som de mala”. Segundo outra fonte:

Aqui na Bahia virou crime contra a saúde pública ligar o som durante a pandemia, eu sinceramente já sabia que isso ia acontecer, o que acontece é aquela velha história... Estamos pagando o preço pelos imbecis que não seguraram a onda e ligaram o som em eventos aglomerados, a mesma galera de sempre, que suja o nome de quem ama som, que na verdade usa o som pra querer aparecer e fazer bonito pros outros.⁷

A aparentemente legítima reivindicação do cidadão que, afinal, reclama o direito de ligar o som (troque “ligar o som” por qualquer outra expressão como “ter o seu comércio” ou “exibir na rua seus produtos” e verá que a redação encaixa), considera o mesmo problema que nosso informante nos relatou: “muitos usam o paredão de maneira irresponsável”. A questão parece ter mais de um ângulo, nenhum deles levando em consideração o gênero musical que se propaga de maneira tonitruante pelas colunas de alto-falantes ou os *subwoofers* poderosos dos carros com “som de mala”.

Segundo ele, o sul do país gosta de sons mais graves. No cotidiano nordestino da cidade de Cachoeira, porém, é frequente a presença de sons “de mala” com graves que fazem vibrar as vidraças da sala. Talvez seja por isso que as festas muitas vezes ocorrem na zona rural. Na atualidade, ele diz que o som está “voltando” para a época da gritaria, da corneta, “parece uma fanfarra”. Tudo isso poderia ser propagado por equipamentos cuja história é antiga (ver a nota sobre *PA*), mas há algo mais nessa futurística montagem de cornetas empilhadas e pintadas de vermelho, como a anunciar uma espécie de “pimenta” do som que parece queimar antes mesmo de ser provada.

Pode-se pensar no componente “ostentação” – que, de fato, existe – mas não é o único. Uma cavalgada por uma estrada de terra, capitaneada por

⁷ Willian Kleber, espectador da *live* de Renan Lopes com o “Tico Som”, de Fortaleza.

uma caminhonete puxando uma parede de alto-falantes, decorados com luzes de boate que iluminam fantasmagoricamente uma sequência de cavalos e cavaleiros é suficientemente paradoxal para que seja reduzida à questão ostentatória.

Entretanto, de acordo com os relatos, esse não é o *status* do “paredão”. Em um programa de TV reproduzido no perfil de Instagram de um amigo do nosso informante⁸, o entrevistador recebe cidadãos ligados ao “paredão” que insistem em estabelecer a diferença entre eles e o “som de carro”: “hoje foi o dia de explicar à sociedade a diferença entre som de carro de mala que tocam pelas ruas, e evento de paredão. Nada contra o som de mala, claro que amo e sou apaixonado também.” Nosso informante – que nos repassa esse *post* com o vídeo feito na gravação do programa – e o espectador da *live* convergem em um ponto: “som de carro” é uma coisa, “paredão” é outra, pois o primeiro é depreciativo, ainda que seja predominante. Há inclusive o chamado Bob, o “som de mala” que pode ser retirado do carro e usado em casa.

290

Os convidados do programa de TV não se ocultam. Levam imagens documentais, vestem suas melhores roupas. São sérios. As pessoas de sua comunidade os veem na TV e os percebem como meninos “direitos”, trabalhadores que apresentam os estatutos da futura Associação de Paredões. Longe das “radiolas” do Pará (palavra que na Bahia é só mesmo o som que se tem em casa) pelo gênero musical e pela forma, a festa móvel do paredão baiano é tremendamente “família”, mesmo enfrentando, volta e meia, a interdição policial.

Segundo o semiótico da cultura Iuri Lotman (1996), um aspecto central relacionado ao processo de individuação semiótica relaciona-se à necessidade, por parte de uma coletividade, de delimitar aquilo que ela entende como próprio e alheio. Porém, não se pode perder de vista que aquele que transitoriamente “exclui” permanece, de algum modo, ligado àquele que foi excluído. Nesse sentido, quando voltamos para a fala dos

⁸ Trata-se do programa Brasil Urgente da TV BAND Bahia. O *post*, no Instagram, está com data de 14 de agosto, o que indica que, certamente, a reportagem foi ao ar mais ou menos na mesma época. Um detalhe importante do vídeo é que a captura é feita no estúdio da emissora por um membro do grupo que dá a entrevista. Não se trata, portanto, de um vídeo coletado da TV e sim um registro de quem estava lá, na ocasião da entrevista, no próprio estúdio.

realizadores de “paredão”, nota-se que, no processo de reafirmação daquilo que é “próprio”, torna-se necessária a remissão àquilo que é “alheio”, ou seja, uma espécie de deturpação inferiorizante representada pelos “sons de mala”. Com isso, na esfera discursiva, cria-se um vínculo indispensável entre os dois tipos de festas.

Algumas das categorias pertencentes ao universo de uma concepção elitista de arte e cultura são mobilizadas a partir desse esforço de legitimação dos “paredões”. Observamos uma constante busca de diferenciação entre a atitude do “empreendedor” – identificado com valores como dom, talento e comportamento de gente “séria” e “do bem” – dos modos e formas mais “populares”, o que se reflete não apenas na necessidade de estabelecer a diferenciação entre os “paredões” e os realizadores de “som de mala”, como também a distinção com relação ao “gosto” musical.

Em Pernambuco, por exemplo, o gênero musical mais comum é o brega e o forró. Na Bahia, reina o pagode e o arrocha. Insinua-se agora a “pisadinha”, bastante popular no Maranhão. Mas nosso informante diz preferir “os CDs antigos” pois, segundo ele, os ritmos musicais acompanham as mudanças das pessoas, o que pode ser notado na diferença, por exemplo, do sertanejo “universitário” para o “de raiz”. Porém, afirma que “a galera daqui tem a mente muito fechada”, ao indicar a dificuldade de diversificar os gêneros musicais durante a realização das festas. O raciocínio acompanha a tendência visível de menosprezar as formas mais tradicionais como se fossem inferiores, e valorizar aquelas que representam um *status* social mais elevado.

A “pisadinha”, o brega e o forró, quando não têm (e na maior parte das vezes não têm mesmo) o traço distintivo que possa ser associado às categorias descritas acima, são quando muito tolerados como representações da inevitável precariedade anarquizante de quem não tem instrução ou recursos. A ideia de “talento”, tal como indica a frase dita por nosso informante, ou seja, de que “o amor pelo som vem de berço”, por outro lado, pressupõe uma distinção, no limite uma eleição de pessoas mais “bem educadas”, diferenciadas e, também, de astuta prática disciplinadora.

São esses os componentes do que apontamos como uma subjetividade identificada com o espaço estriado, com a segmentação e a regularização dos papéis, com a intensificação da especialização, a qual envolve funcionários de luz e som, equipe treinada, dimensão “profissional”, somas vultuosas de dinheiro investido como forma de alavancar o negócio, etc. Como Lazzarato (2014, p. 50) aponta, trata-se da “figura subjetiva do empresário de si mesmo”, tão marcante no atual estágio do capitalismo contemporâneo e tão presente na fala do nosso informante, a qual se vincula um ideal de emancipação profissional, realização pessoal e ascensão socioeconômica. Por outro lado, tal representação de si não exclui a consideração da crise subjacente a esse mesmo fenômeno, que “[...] tem se transformado no imperativo de tomar para si os riscos e custos para os quais nem a atividade comercial, nem o Estado estão dispostos a pagar” (LAZZARATO, 2014, p. 51).

É importante ressaltar que esse risco, em nenhum momento, aparece na fala do nosso informante. Nesse sentido, ao tornar visível determinados aspectos da atividade do “paredão” e excluir outros, nota-se um traço significativo da sujeição à ideia do “empreendedor de si” presente no discurso dos realizadores desse tipo de festa, ao qual se alia, no caso em questão, o ideário conservador acerca do talento. Com isso, afirma-se uma possibilidade e/ou perspectiva de festa que se articule como negócio e afirmação socioeconômica de um grupo, até então impedido de se ver como legítimo no jogo da cidadania.

Considerações finais

Conforme apontamos no início deste trabalho, o contato com os realizadores de “paredão” se deu durante o primeiro semestre de 2020, quando as aglomerações foram proibidas em todo o território nacional. Acreditamos que essa variável acentuou a ênfase no lado “empresarial” presente na fala dos seus realizadores, pois, ainda que não tenham abordado diretamente o tema, não há como desconsiderar o prejuízo sofrido por eles com a ausência de festas durante o período.

Tal perspectiva, a qual elucidava formas de estriamento do espaço, não exclui subversões passíveis de irrupção quando da ocorrência dos

“paredões”, ou, conforme apontamos, de alisamento do espaço. A existência de inúmeras normas e procedimentos a serem seguidos para a realização desses eventos não deixa de constituir um forte indicativo dessa possibilidade, dado o risco sempre iminente da perda de controle quando da irrupção do espaço acústico.

Nesse sentido, entendemos que, no âmbito do Recôncavo, o “mundo da festa” relacionado aos “paredões” implica a consideração de distintos agenciamentos e ambivalências, de modo que as questões diretamente abordadas neste trabalho dizem respeito a apenas uma parte desse “mundo”. Inclusive, em conformidade com o que indicamos no início deste trabalho, nossa estratégia metodológica implica a consideração de distintos pontos de vista, relacionados aos mais variados atores envolvidos com os “paredões”, de modo que os resultados aqui apresentados dizem respeito a apenas uma entre outras perspectivas possíveis.

Retomando a questão relativa ao estriamento do espaço promovido pelos realizadores de “paredões” e pelo sistema que visa regulamentá-los, o levantamento diacrônico concernente às localidades onde essas festas ocorreram durante um determinado período nos permitirá delinear de que maneira se dá o estriamento do espaço de entretenimento no Recôncavo quando mediado, sobretudo, pelas mencionadas relações policiais e como elas se articulam entre si. Tal mapeamento, assim como a ressignificação dessas espacialidades quando da realização dos “paredões”, considerando, inclusive, o viés dos seus frequentadores, serão explorados nas próximas etapas desta investigação.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

CARPENTER, Edmund; McLUHAN, Marshall. “Espaço acústico”. In: CARPENTER, Edmund; McLUHAN, Marshall. *Revolução na comunicação*. Rio de Janeiro: Zahar, 1974, p. 87-93.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. “O liso e o estriado”. In: _____. *Mil platôs*. São Paulo: Ed. 34, 2012, p.191-228.

LAZZARATO, Maurizio. *Signos, máquinas e subjetividades*. São Paulo: Sesc, N-1 edições, 2014.

LOTMAN, Iuri. *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1996.

MACHADO, Irene. *O romance e a voz. A prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Imago, 1995.

McLUHAN, Marshall. *A galáxia de Gutenberg*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1972.

ONG, Walter. *Oralidade e cultura escrita*. Campinas: Papyrus, 1998.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica e filosofia*. São Paulo: Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1975.

294

PEREZ, Léa Freitas. “Festa para além da festa”. In: PEREZ, Léa Freitas; AMARAL, Leila, MESQUITA, Wania. (Org.). *Festa como perspectiva e em perspectiva*. Rio de Janeiro: Garamond, 2012, p. 21-42.

RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento*. São Paulo: Ed. 34, 1996.

Resumo: Este artigo objetiva discutir de que maneira as chamadas festas de “paredão” articulam, no Recôncavo da Bahia, um grande paradoxo, pois, ao mesmo tempo em que são processos deslocamento e instabilidade, também agenciam, pelo viés dos seus realizadores, a constituição da figura subjetiva do empresário, a qual se constitui numa forma de distinção socioeconômica.

Palavras-chave Paredão; Festa; Recôncavo; Liso e Estriado.

Abstract: This article aims to discuss how the so-called “soundwall parties” that frequently happen in the Recôncavo region of Bahia, articulate a great paradox: they simultaneously imply displacement and instability processes, as well as they also act as processes of an “entrepreneur subjectivity” which is a form of social and economic distinction.

Keywords “Paredão”; Party; “Reconcavo”; Smooth/Striated.

Recebido em: 29/09/2020

Aceito em: 10/11/2020