



Guerra dos Graves: da Quebra de Xangô ao Funk na Baixada Santista

Guilherme de Castro Duarte Martins¹

Instituto Federal de Goiás

E-mail: guile_martins@yahoo.com.br

Resumo

Sons, enquanto forças vibracionais, participam também nas composições de corpo e território - compondo-nos e sendo por nós compostos a cada instante. Pretendo investigar nesse artigo dois episódios em que populações marginalizadas, cujos corpos reuniam-se ao redor de frequências graves (atabaques e *subwoofers*) para dançar, tiveram seus ritos e bailes silenciados e seus corpos individuais e coletivos desmobilizados por ações repressoras. Tratarei, a partir da pesquisa etnográfica do brasileiro Ulisses Neves Rafael (2010), do episódio que ficou conhecido como "Quebra de Xangô", ocorrido em 1912 no estado de Alagoas, quando diversas casas afro-religiosas foram completamente destruídas por uma milícia civil, fazendo surgir na região uma modalidade única de culto, o "Xangô-rezado-baixo". Em seguida, abordarei os recentes assassinatos em série de 5 jovens MCs do *funk*, cometidos entre 2010 e 2012 na baixada santista, litoral do estado de São Paulo, por grupos de extermínio da polícia militar. A perseguição e a violência, nesses casos, não é apenas física, mas sonora, acarretando no emudecimento de instrumentos, frequências e batidas em torno das quais corpos se agregavam, e no apagamento das forças vibracionais (audíveis e inaudíveis) que atravessavam esses corpos.

Palavras-chave:

quebra de Xangô, *funk* da baixada santista, frequências graves.

¹ Mestre em Arte e Cultura Visual na Faculdade de Artes Visuais da Universidade de Goiás (FAV/UFG). Bacharel em Audiovisual pela Universidade de São Paulo (2007), com especialização em desenho de som. É professor no curso de Bacharelado em Cinema e Vídeo no Instituto Federal de Ciência e Tecnologia de Goiás (IFG)

Abstract

Sound, as a vibrational force, participates also on the composition of bodies and territories, composing us and being composed by us each instant. I intend to investigate in this paper two episodes in which marginalized populations, whose bodies used to congregate around bass frequencies, had their rituals and dances silenced and their individual and collective bodies dispersed by repressive actions. I will deal, from the writings of the Brazilian ethnographer Ulisses Neves Rafael (2005), with the episode known as “Break of Xangô”, that took place on the Brazilian state of Alagoas, in 1912, when several afro-religious houses were completely devastated by a civil militia, producing a new form of cult, the “Xangô-said-on-silent-prayer”. Forthwith, I will investigate the recent serial murders of 5 young funk MC’s, committed between 2010 and 2012 at the baixada santista, on the coast of São Paulo, by extermination groups of the military police. The persecution and violence in those cases are not strictly physical, but also sonic, muting not only the musical instruments, frequencies and beats around which the bodies congregated, but also erasing the vibrational forces (audible and inaudible) that passed through those bodies.

Keywords

Break of Xangô, baixada santista’s funk, bass frequencies.

1. Introdução

Pretendo investigar aqui algumas disputas que se desenrolam em torno do controle do território sonoro nos espaços urbanos, tendo como ponto de partida a ideia de que o som, principalmente as frequências graves e subgraves², não apenas ocupam, mas produzem espaços, ora repelindo, ora agregando corpos ao redor delas. Nos seres humanos as frequências baixas são percebidas mais através dos ossos, vísceras e pele - por meio de vibrações táteis - do que com o ouvido propriamente dito, de maneira que certas vibrações graves atuam diretamente sobre nossos corpos, seja causando náusea, medo ou vontade de dançar. É claro que outras frequências do escopo audível pelo ser humano também agem em funções fisiológicas, como certos sons agudos são capazes de estimular ou inibir a produção de determinados hormônios (Goodman 2012), no entanto, pretendo aqui me ater ao fato de que quanto mais grave é uma frequência mais ela se aproxima do tato, e sua percepção passa a ser mais física do que auricular (Schafer 1993), colocando o corpo todo em estado de escuta.

Corpos devem aqui ser entendidos como potentes transdutores³, isto é, entidades capazes de converter energia sonora em energia cinética, por exemplo, através da dança (Goodman 2012) ou de uma súbita fuga disparada pelo som do alarme de incêndio. Como participantes desse jogo, as forças do aparelho de

² Geralmente sons com frequência abaixo de 300Hz ou 300 ciclos por segundo são considerados graves. Já os subgraves seriam sons com frequência abaixo de 60 Hz, que são mais sentidas do que propriamente ouvidas pelos seres humanos (Goodman 2012).

³ Transdutor, em física, é um dispositivo capaz de converter variações de energia de um meio para variações correspondentes (porém não idênticas) a outro meio. Por exemplo, a energia potencial gravitacional só pode ser convertida em energia elétrica numa hidrelétrica, graças a princípios de transdução. O mesmo processo ocorre num alto-falante, quando a energia elétrica é convertida em energia sonora por meio de um eletro-ímã que vibra.

Estado nutrem uma relação dúbia com a paisagem sonora e os corpos que a habitam, ora regulamentando, vigiando e punindo a produção e difusão de certos ruídos (como o programa PSIU⁴ ou a criminalização das rádios livres no Brasil), ora estimulando, rebatendo e produzindo fluxos sonoros como estratégia econômica, de ocupação e controle. Basta pensarmos nos ruídos gerados diariamente pela especulação imobiliária numa grande cidade, na intensidade do apito da fábrica avisando aos operários que terminou o horário de almoço, ou ainda no ruído das painéis percutidas em apartamentos de bairros de classe média nas principais capitais do país contra o governo de Dilma Roussef, que excediam em muitos decibéis o permitido pela lei, mas que foram totalmente negligenciadas pelas autoridades locais, pois supostamente estavam sendo batidas por “pessoas de bem” e pagadores de impostos.

Recortando histórias: Vila Kennedy como protagonista

A Kennedy tem mais de 50 anos - anteriormente chamada de Cohab Kennedy - e iniciou com a construção de casas nos terrenos do município. Construídas por meio da invasão de terrenos, hoje conta com mais de cinco⁵ mil habitantes. Ela está localizada no Bairro Salgado Filho – região norte - no município de Santa Maria, Rio Grande do Sul. A unidade residencial urbana que limita ao norte com as Ruas Manuel Antunes Martins e Otelo Rosa; a leste, com a Rua “I” da Vila Brasília, ao sul com a Rua Francisco Brochado da Rocha e ao oeste com a Avenida Borges de Medeiros.

Através de uma visita pelas ruas da comunidade, o grupo pode notar a presença de muitos jovens - entre 10 e 16 anos - nas esquinas das praças realizando atividades físicas em um campo de futebol. Durante o dia, o bairro parece calmo, com muitos moradores sentados à frente de suas casas - na sombra das árvores.

A Kennedy também possui um posto de saúde que atende a região. Apesar de alguns tratamentos precários, os moradores afirmam ter um bom atendimento, mas requerem uma melhor estrutura. Nos finais de semana, ocorrem jogos esportivos no campo de futebol, reunindo um número significativo de pessoas para prestigiar e participar.

À noite, os jovens ainda estão presentes nas ruas, muitas vezes, escutando músicas através de aparelhos celulares. Foi possível visualizar os moradores, no fim da tarde, em frente as suas casas tomando chimarrão em companhia dos parentes. Os bares e distribuidoras aos arredores são bastante movimentados, principalmente nos dias quentes e aos finais de semana.

O grupo escolheu a Kennedy pelo fato de não haver muitos trabalhos comunitários realizados no local. É notável a presença de certo preconceito de quem não conhece a comunidade. Desse modo objetivamos recortar as histórias dos moradores para mostrar um outro olhar da comunidade sobre ela mesma.

Sobre as relações entre som, poder e tecido social podemos citar o trabalho de diversos autores que nos antecedem, como Jacques Attali, Michel Foucault (1926 – 1984), Theodor Adorno (1903 – 1969), Richard Leppert, Pete Seeger, Martin

⁴ O PSIU (programa de silêncio urbano), que passou a vigorar na cidade de São Paulo a partir de 2006, é um dispositivo legal que limita os níveis de ruído permitido em bares, casas noturnas e restaurantes depois das dez horas da noite. Os agentes do PSIU, munidos de um decibelímetro, executam vistorias surpresas nos estabelecimentos, realizando a medição dos níveis de intensidade do ruído emitido e aplicando multas quando necessário.

⁵ Dado concedido pela presidente do Centro Comunitário da Vila Kennedy, Mirian Noronha.

Cloonan, David Le Breton, entre outros. No entanto, procurarei me ater, nesse artigo, aos estudos das frequências graves encabeçados pelo pesquisador do MIT (Massachusetts Institute of Technology) Steve Goodman em sua obra “Sonic Warfare: Sound, Affect and Ecology of Fear” (2012), e suas ressonâncias com o trabalho etnográfico de Ulisses Neves Rafael, em sua tese “Xangô rezado baixo: um estudo da perseguição aos terreiros de Alagoas em 1912”, defendida no Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGSA-UFRJ), em 2004. Encontrarei, posteriormente, atravessamentos entre o trabalho de Rafael e os episódios ocorridos na baixada santista entre 2010 e 2012, quando 5 cantores de funk foram assassinados na por grupos de extermínio da polícia militar do Estado de São Paulo.

Num primeiro momento abordo a teoria das forças vibracionais apresentada por Steve Goodman (2012), que nos mostra como as vibrações, audíveis e inaudíveis, funcionam como um potente vetor para mobilização e/ou dispersão de corpos orgânicos e inorgânicos. Trato também sobre alguns atravessamentos que surgem entre som e território, corpo e ruído, demonstrando que, por agirem diretamente em nossos corpos, as frequências graves e subgraves podem se tornar objeto de disputa e renegociação de fronteiras, seja através de bombas sônicas de efeito moral ou batidas de *funk proibidão*⁶.

Abordo exemplos históricos de ocupação e territorialização da paisagem sonora urbana, em torno da qual se trava um conflito entre regiões de ruído e silêncio, harmonia e dissonância na cidade (Picker 2012). Tento demonstrar como o som estabelece fronteiras invisíveis no tecido urbano, talvez até mais efetivas do que as próprias fronteiras geopolíticas, como nos mostra, por exemplo, a proliferação de sotaques e gírias que brotam para compor idiomas e ritmos menores dentro de uma língua maior, fazendo surgir ilhas e pequenos países no interior de um território-nação.

Seria possível objetar que a questão da gíria e do sotaque não consiste propriamente num problema sonoro, mas lingüístico, no entanto, acredito que ninguém se sentiria integrado à *quebrada*⁷, por exemplo, caso dominasse completamente o vocabulário da gíria sem saber, no entanto, entoá-la. A gíria não é somente uma questão de gramática, mas de gagueira e inflexão sonora com que se faz variar o idioma. O neologismo nasce na voz, na mutação do som na boca, de boca em boca. Não pretendo assim afirmar que a gagueira seja boa e a gramática ruim, mesmo porque a gagueira possui sua própria gramática. Tampouco gostaria de supervalorizar a periferia enquanto lugar privilegiado para a criação sonora em detrimento de outros territórios. Pretendo apenas demonstrar que o som - do canto dos pássaros ao chocalho da cascavel - é um poderoso agente na consolidação e dissolução territorial, ajudando a produzir pequenos países dentro de um país e línguas menores, estrangeiras ou bastardas no seio da língua mãe.

A partir daí investigo dois incidentes pontuais: o evento que ficou conhecido como *Quebra de Xangô* e consistiu numa violenta perseguição direcionada aos terreiros de candomblé no estado de Alagoas no ano de 1912 (Rafael 2010), e os assassinatos em série de 5 MCs⁸ do *funk* por grupos de extermínio da polícia militar na baixada santista, no estado de São Paulo, entre os anos de 2010 e 2012. Esses eventos evidenciam a disputa pelo controle não apenas do território físico e político, mas também sonoro, culminando, ambos, na dispersão e no silenciamento das

⁶ Funk proibidão é um estilo musical surgido nas favelas do Rio de Janeiro na década de 1990, composto basicamente por uma linha vocal e batidas graves em primeiro plano, substituindo instrumentos melódicos. Atualmente é produzido e difundido em diversas regiões do país.

⁷ Gíria para designar as periferias e favelas dos centros urbanos no Brasil.

⁸ MC é a sigla para Mestre de Cerimônia, um anfitrião de um evento público ou privado cuja atividade consiste em entreter a plateia. No cenário musical o termo MC é utilizado para designar os cantores de *Rap*, *Funk* e *Hip-Hop*, e outros estilos de canto falado.

frequências graves - atabaques e batidas eletrônicas, couro e *subwoofers*⁹ - em torno das quais aglutinavam-se corpos periféricos para praticar a transdução da energia sonora em energia cinética, através da dança e da possessão. Ao surgimento desses espaços-tempos (terreiros e bailes *funk*) que desestabilizam a ordem vigente do controle - seja ela de gestos, sensualidade, crenças ou 'bom gosto' - segue-se uma perseguição não apenas policial aos músicos, praticantes, sacerdotes e dançarinos, mas também uma guerra sônica e ideológica para neutralizar as vibrações que nutrem e fazem vibrar esses espaços e os corpos que os percorrem. Ao emudecimento do som, segue-se um silenciamento dos fatos por parte de uma historiografia da dominação.

2. Entre a escuta e o tato

Os espaços que percorremos diariamente são atravessados por vibrações diversas, das quais o som é apenas uma pequena parcela, um recorte que pode ser percebido e filtrado por nosso sistema auditivo em meio ao amplo espectro vibracional que nos chega por todos os lados. Para além e aquém daquilo que identificamos como som, existem inúmeras vibrações de infra e ultrassom¹⁰, AM, FM, sinais de Wi-Fi, sonar, radar, disputando os espaços-tempos da terra, da água, do ar, da estratosfera e do cosmos. Essas vibrações conectam entidades orgânicas e inorgânicas (peles, antenas, rádios, terremotos etc.) em relações de ressonância, isto é, vibram e fazem vibrar. A potência do som que arrasta consigo um coletivo de corpos pode manifestar-se tanto de maneira centrífuga em relação à fonte emissora, como por exemplo, uma arma sônica que, emitindo frequências muito graves, é capaz de causar náuseas coletivas e dispersar multidões de manifestantes (Goodman 2012), quanto de maneira centrípeta em relação à fonte, como acontece entre as batidas graves das caixas de som e os corpos que se aglutinam ao redor dela para dançar num baile. Como nos lembra Goodman.

crucialmente, entre essas duas tendências coexistentes, a potência atrativa e repulsiva da força sônica, a questão não é simplesmente de bem e de mal. Antes, sua ambivalência indica algumas das características emergentes centrais nas estratégias e táticas de controle no capitalismo contemporâneo (Goodman 2012 :10).

Quanto mais as frequências baixas atingem o limite da audibilidade humana (abaixo de 20 Hz ou ciclos por segundo), mais elas se aproximam do tato, passando a ser sentidas não apenas através do sistema fisiológico da audição, mas ressoando em todo corpo, na pele, nos pelos, fazendo vibrar ossos, interferindo no pulso cardíaco e até disparando a liberação de certos hormônios em nosso cérebro (Goodman 2012). De acordo com o pesquisador canadense R. Murray Schafer

o tato é o mais pessoal dos sentidos. Tato e audição se encontram onde as frequências mais baixas do som audível se transformam em vibrações táteis (por volta de 20 hertz). Ouvir é uma maneira de tocar à distância e a intimidade do tato é fundida com a sociabilidade quando quer que pessoas se reúnam para ouvir coletivamente algo em especial (Schafer 1993 :11).

⁹ Alto-falantes de grande diâmetro projetados para reproduzir com fidelidade as frequências graves e sub-graves.

¹⁰ A percepção humana é capaz de interpretar como som as frequências que encontram-se entre 20 Hz e 20.000 Hz. Vibrações que estão abaixo desse escopo são chamadas de infrassom, e vibrações acima dele são consideradas ultrassom.

Assim sendo, o som e o ruído, “como qualquer outra coisa que nos toca, pode ser fonte tanto de prazer quanto de dor” (Goodman 2012 : 10). Os sons graves possuem, devido à natureza singular de suas ondas, uma notável potência tátil, além de uma grande elasticidade, o que faz com que essas frequências sejam capazes de contornar obstáculos com facilidade, tendo assim um maior alcance audível em relação às frequências agudas. Algumas experiências cotidianas podem muito bem nos comprovar tal afirmação: quando estamos do lado de fora de uma boate, por exemplo, ouvimos apenas as batidas graves da música que estronda em seu interior, pois, enquanto as frequências agudas são barradas pelas paredes, janelas e portas fechadas, os sons graves conseguem contorná-las e atravessá-las.

Assim os sons, principalmente graves, não respeitam barreiras físicas, atravessam e afetam corpos, perfuram bordas geopolíticas e convenções do ‘bom gosto’, como as frequências graves do hip-hop explodindo os alto-falantes de um carro estacionado na minha rua, atravessando o arsenal de portões eletrônicos neo-feudais que supostamente deveriam me proteger do exterior, invadindo e fazendo ressoar, ao ritmo de suas batidas, os vidros da minha janela enquanto escrevo.

As frequências graves e subgraves preenchem o espaço, ocupam e produzem territórios, engendram espaços-tempos, ainda que de curta duração, sejam eles de controle ou liberação. Eis, para mim, a polivalência fundamental das ondas sonoras: apesar de insubstanciais, invisíveis e impalpáveis, apesar de estarem sempre se desfazendo no ar, essas ondas têm um poder e um peso efetivo sobre os corpos e os regimes que os regulam. Como, por exemplo, quando em novembro de 2005,

uma série de jornais internacionais reportavam que a força aérea Israelense estava usando sonic booms, sob a cobertura da escuridão, bombas sonoras na faixa de Gaza. Sonic boom é o efeito de volume intenso, frequência grave, provocado por jatos voando baixo mais rápido do que a velocidade do som. Suas vítimas sofrem os efeitos da pressão do ar gerada por uma explosão massiva. Elas relataram janelas quebradas, dores no ouvido, sangramento no nariz, ataques de ansiedade, insônia, hipertensão, e uma espécie de ‘tremor interno’. Apesar das reclamações, tanto de Palestinos quanto de Israelenses, o governo protestou, alegando que bombas sonoras eram preferíveis às ‘bombas reais’. [...] O objetivo destes ataques é de enfraquecer a moral da população civil, criando uma atmosfera de medo através de uma ameaça não-letal, mas tão desagregadora quanto um ataque real. O medo induzido puramente a partir de efeitos sonoros, ou a partir da incerteza entre um ataque ‘real’ ou um ataque sônico, é um medo virtualizado. [...] No entanto, o medo induzido sonicamente não é menos real. O mesmo pavor de um futuro indesejado, possível, é ativado, talvez de maneira ainda mais potente por conta de sua presença espectral. (Goodman 2012 : 1)

Por outro lado, outras combinações de frequências e mantras, igualmente imateriais, são capazes de auxiliar um monge budista em seu caminho ao nirvana. Intangível, porém efetivo, o som é

uma potência invisível que literalmente move o mundo material e, assim sendo, empresta-se bem para encarnar o duelo de forças entre espiritualidade e as tendências destrutivas da sociedade materialista contemporânea (Truppin 1992 : 247).

Passemos assim ao próximo tópico, que trará exemplos concretos de como o som efetivamente move, cria e desestabiliza mundos materiais.

3. Som, sociedade e controle

Nas sociedades humanas, assim como entre tantos outros animais, os sons também funcionam para demarcar ou desestabilizar territórios. Gírias, sotaques e dialetos definem territórios urbanos de maneira muito mais efetiva que as fronteiras geopolíticas ou as imagens do *google maps*. Como ficaria, então, a questão do som nas táticas de configuração, distribuição e disputa do espaço urbano? Quais seriam as relações entre som, sociedade e controle? Essas perguntas, que não poderei responder completamente aqui, e que já foram tratadas de maneira muito mais aprofundada por diversos autores como Le Breton, Leppert, Cloonan, Seeger, Attali, Adorno, entre outros, nos levam a algumas pistas para traçar uma cartografia, ou melhor, uma cartofonia das forças audíveis e inaudíveis, de ruído e silêncio, harmonia e dissonância, que estão em jogo na composição do espaço vibracional urbano.

Ao mesmo tempo em que o aparelho de Estado reprime e criminaliza o som – das leis de limitação de ruído à perseguição judicial às rádios livres que procuram algum espaço na gama de frequências disponíveis no ar – o Estado atribui para si o direito de produzir ruído, seja através de helicópteros e bombas, ou incentivando a especulação imobiliária que diariamente demole, edifica, serra, implode, bate-estaca; interferindo de maneira agressiva na paisagem sonora da cidade. Esquadrões policiais especializados em dispersar multidões se utilizam também de armas sonoras, que emitem frequências muito graves capazes de causar náusea, vômito e até desmaios coletivos (Goodman 2012). No dia 06 de Dezembro de 2011 em plena avenida paulista, em São Paulo, o torcedor do Corinthians Danilo Paiva Ramos era espancado por policiais militares sem identificação na farda, enquanto comemorava a vitória de seu time. Ao perguntar aos policiais o motivo da violência, recebeu a seguinte resposta de seus agressores: “as pessoas da paulista precisam dormir!” (Ramos 2011), como nos relata o próprio Danilo em um texto publicado na internet, disponível em <<http://outraspalavras.net/blog/2011/12/06/a-av-paulista-precisa-dormir-sossegada/>>.

O que está em jogo aqui é uma disputa, não apenas entre silêncio e ruído, mas por demarcação de territórios e fronteiras socioeconômicas. “As pessoas da paulista”, assim como as de qualquer outro lugar, precisam dormir e, para isso, têm ao seu lado a lei e seu braço armado, que irá proteger a paz harmoniosa de seu sono contra as ameaças dissonantes dos ruídos periféricos; contra a invasão sônica de torcedores que devem ser contidos e mantidos nos bairros mais afastados, onde nenhuma autoridade irá se preocupar se os níveis de ruído emitidos depois das dez horas da noite são adequados ou não para um sono tranquilo. Da mesma maneira que a classe média em Londres, na segunda metade do século XIX, organizou um forte movimento contra os músicos de rua, recorrendo a dispositivos legais que regulamentassem e expulsassem esses ‘fazedores de barulho’ (em sua maioria imigrantes) dos bairros nobres. Esse movimento “pode ser considerado uma campanha territorial urbana, um conflito pelo controle entre regiões de harmonia e regiões de dissonância” (Picker 2012 :144), onde a manutenção do poder é assegurada pela institucionalização do silêncio do outro. Silêncio que se torna uma mercadoria altamente valiosa e privilegiada no tabuleiro do jogo territorial urbano.

4. A quebra de Xangô

Como nos mostra Picker (2012), o combate direcionado ao ruído e que mascara uma perseguição xenófoba e etnocêntrica aos sujeitos que o produzem não é

novidade. Sendo assim, passemos à investigação de um caso que envolve a aparente busca pelo silêncio urbano às custas da repressão do ritmo do outro, sabendo que a utopia do silêncio não deixa de ser apenas um pretexto para um ataque racista disparado por motivações políticas e territoriais. Trata-se do evento ocorrido no ano de 1912, no estado de Alagoas, que ficou conhecido como a “*Quebra de Xangô*”.

A “*Quebra de Xangô*” ou “*Quebra de 1912*” foi uma ação violenta capitaneada pelos sócios da Liga dos Republicanos Combatentes, que culminou na destruição de diversos terreiros de xangô¹¹ na capital Maceió, e se estendeu para algumas cidades do interior do estado de Alagoas. Uma milícia híbrida, formada por civis e oficiais desertados, liderados pelo coronel reformado Manoel Luiz da Paz, veterano da Guerra de Canudos, saiu em cortejo no dia 01 de Fevereiro de 1912

com a finalidade de espalhar o terror entre os correligionários do Partido Republicano de Alagoas, cujo chefe político, o governador Euclides Malta, se encontrava no exercício do seu terceiro mandato e ameaçava ratificar um candidato seu no pleito que se aproximava. Essa, porém, é uma das razões mais óbvias por que os terreiros de Maceió e municípios vizinhos teriam sido invadidos e destruídos em menos de uma semana (Rafael 2010 : 290).

Segundo Rafael o então governador do estado, o Dr. Euclides Malta, frequentava as casas de culto aos orixás, realizando ali trabalhos e sacrifícios para se manter no poder e afugentar seus inimigos, bem como consultar os búzios sobre seu futuro na política. Línguas mais ousadas afirmavam ainda que, vez por outra, o Doutor Governador servia-se, num quarto a ele reservado, “de uma filha de santo, na flor da idade, para os seus prazeres sexuais, sendo a mesma sacrificada a Ali-Babá, o ídolo da animação e do prazer em forma de menino” (Rafael 2010 : 302).

O quadro político da época era favorável ao desenvolvimento das casas de xangô em Alagoas, que tinham então um ‘padrinho’ ocupando o mais alto cargo do poder local, assegurando assim sua liberdade de culto, independentemente do preconceito e fobia que diversos setores da sociedade alagoana pudessem nutrir em relação aos terreiros e ao culto aos orixás. Não por coincidência,

ainda no primeiro mandato de Euclides Malta, embora por um curto período de tempo, tornam-se comuns os pedidos de autorização para o funcionamento, senão de casas propriamente de culto religioso, pelo menos de certo tipo de divertimento que guardava com aquelas práticas religiosas inúmeras aproximações. Estou me referindo aos folguedos populares das mais diversas espécies, como fandangos, congos, reisados, presépios, marujada e o próprio maracatu, que, dentre todos, era o que mais se aproximava do xangô, tanto pelos aspectos estéticos e rítmicos, como pelo fato de seus organizadores serem também pessoas ligadas àquela religião (Rafael 2010 : 298).

Sendo assim, era de se esperar que os opositoristas de Euclides Malta, reunidos em torno da Liga dos Republicanos Combatentes, não cultivassem grande apreço pelas casas de xangô, somando um preconceito sócio-cultural ancestral a uma rixa política ferrenha. Essa combinação explosiva entre poder e fobia etno-religiosa, semelhante àquela que permitiu a propagação dos fascismos na Europa, culminou num dos “espetáculos mais violentos de que se tem notícia no estado” (Rafael 2010: 300) de Alagoas.

¹¹ “Xangô é a expressão pela qual os cultos afro-brasileiros são conhecidos nos estados de Pernambuco e Alagoas, embora tal categoria não reflita a dinâmica das classificações fornecidas pelos próprios informantes, já que, muitas vezes, numa única entrevista, percebe-se a utilização de várias designações por um informante para referir-se ao mesmo conjunto de práticas rituais” (Rafael 2010 : 290).

Na noite do dia 01 de Fevereiro de 1912, véspera de Carnaval, o bairro da Levada, um dos mais movimentados e populosos da capital Maceió, estava tomado pelo ruído agitado dos ensaios dos blocos e clubes de carnaval, com suas orquestras afinando o toque dos triângulos e o couro dos tambores. Nesse dia ocorria também um dos festejos mais esperados nos terreiros da cidade, a festa de Oxum, que coincidia com a celebração da Imaculada Conceição nos principais templos católicos de Maceió (Rafael 2010 : 301). Se tentarmos reconstruir com a imaginação da escuta a paisagem sonora desse espaço-tempo ela seria, no mínimo, confusa, múltipla e polifônica. Enquanto as bandinhas de carnaval

afinavam seus instrumentos, acertando os últimos acordes, outros sons se faziam ouvir pelo bairro naquele fim de semana. Ritmos africanos tirados dos atabaques se espalhavam pela rua do Sopapo e adjacências, confundindo os incautos com os “inevitáveis maracatus” que todos os anos marcavam presença no Carnaval de rua de Maceió, apesar da antipatia que inspiravam na elite (Rafael 2010 : 301).

Reunida na residência do próprio Manoel Luiz da Paz, que pelo visto possuía paz somente no nome, a milícia formada por jovens civis e praças desertados do Batalhão de Polícia do Estado, começou sua peregrinação alucinada pelas ruas do bairro da Levada entoando o grito de “*quebra!*”. O primeiro terreiro que invadiram,

pela proximidade em que se encontrava, foi o terreiro de Chico Foguinho, cujos seguidores foram surpreendidos no auge da cerimônia religiosa, alguns deles ainda com o santo na cabeça. A multidão enfurecida entrou porta adentro quebrando tudo que encontrava pela frente, fazendo jus à determinação do líder, e batendo nos filhos de santo, os quais se demoraram na fuga. diversos objetos sagrados – utensílios e adornos, vestes litúrgicas, instrumentos utilizados nos cultos – foram retirados dos locais em que se encontravam e lançados no meio da rua, onde se preparava uma grande fogueira (Rafael 2010 : 301).

Seria difícil então discernir, naquela noite, o som exaltado de um cortejo carnavalesco tomando de gritos as ruas de Maceió do ruído violento e entorpecido da milícia que saiu às ruas para invadir, destruir e queimar em via pública diversos objetos sagrados dos terreiros da cidade. A paisagem sonora circunstancial permitia, naquela noite, que a Liga dos Republicanos Combatentes passasse despercebida em meio à multidão de sons, fundindo seu alarido à massa dos ruídos que ecoavam de diferentes pontos do espaço. Se o som grave dos atabaques poderia incomodar os combatentes e as elites alagoanas em noites de insônia, agora elas se valiam do barulho gerado pelos tambores carnavalescos, utilizando-os como um escudo sônico, uma cortina de ruídos para mascarar o estrondo de seu próprio ataque furioso. Após invadirem o terreiro de Tia Marcelina, que resistiu e foi golpeada na cabeça, vindo a falecer poucos dias depois do ataque,

com alguns dos instrumentos que minutos antes serviam ao embalo dos cultos e uma revoada de alfaias exibidos nas extremidades de varas, a turba desvairada percorreu inicialmente algumas ruas da Levada, em direção ao centro da cidade, agregando em seu cortejo novos adeptos, atraídos pelo ruído desusado e gargalhadas zombeteiras, confiante de que se tratava de uma das prévias dos Morcegos¹² em adiantada hora da noite, quando parte da população já dormia. A presença de Manoel Luiz da Paz à frente daquele cortejo, com suas indefectíveis muletas,

¹² Tradicional clube de carnaval da época, que ensaiava na residência do próprio Manoel Luiz da Paz (Rafael 2010).

atestava a identificação da agremiação (Rafael 2010 : 304).

Disfarçados de foliões os agressores continuavam sua marcha de depredação pelas ruas e vielas da Levada, até chegarem aos terreiros do centro da cidade. Depois de terem percorrido todas as casas de xangô da região os combatentes retornaram à sede da Liga escoltando seu líder Manoel Luiz da Paz, para desovar ali os objetos saqueados durante a operação. Esses despojos sagrados, sobreviventes da fogueira e da destruição, ficariam expostos na residência de Manoel para visita pública (e escárnio) durante alguns dias. Os milicianos que habitavam bairros mais distantes da cidade voltavam à pé para suas casas, prosseguindo a quebradeira nos terreiros mais periféricos que encontravam no caminho. A destruição não ficou restrita à capital, prolongando-se aos povoados e distritos vizinhos como Pratagy, Atalaia, Santa Luzia do Norte e Tabuleiro do Pinto (Rafael 2010).

As conseqüências desse ataque podem ser sentidas ainda hoje, mais de um século depois do evento, nas mutações sofridas pela liturgia das casas de Xangô em Alagoas, quando comparadas aos rituais afro-brasileiros que se desenrolam em outros estados do país. Depois da *quebra* desenvolveu-se um silenciamento profundo e definitivo na paisagem sonora dos cultos aos orixás em Alagoas, fazendo surgir, numa espécie de acumamento irreversível de seus praticantes, uma modalidade única de culto, o “Xangô-rezado-baixo”. Nele os atabaques não são mais tocados, e quando se cala o som grave do tambor cessam também a dança e a possessão. Como nos mostra Ulisses Neves Rafael, pode ser observado nas casas de xangô depois dos ataques de 1912,

um rico oratório trabalhado em madeira, onde se guardavam imagens inofensivas de santos católicos, mas aos quais os fiéis consagravam orações em língua africana. Esses cultos realizavam-se sem música, sem danças, sem toadas, tudo se passando como uma novena comedida, numa sala de visitas acima de qualquer suspeita, sem a presença dos objetos litúrgicos que sempre foram a marca desse tipo de cerimônia. Os sacrifícios, embora mantidos como etapa fundamental na abertura da função, eram agora realizados como uma atividade doméstica qualquer, já que em vez da imagem de Exu sobre a qual era despejado o sangue do animal morto, um prato de sopa qualquer recebia o líquido derramado, semelhante ao modo como qualquer dona de casa preparava uma galinha caipira a ser consumida nos dias de domingo. Não havia mais, também, a possessão. A mediunidade aparente foi suprimida em favor de um sentimento contido que dispensava manifestação. Restaram as orações sussurradas, acompanhadas de palmas discretas, como se tanto crentes como orixás tivessem vergonha de ainda precisarem se cruzar em situação tão vexatória.

A extinção da possessão no xangô-rezado-baixo nos mostra o quanto som e corpo encontram-se em estados de contaminações recíprocas, afetando e sendo afetados mutuamente, num ecossistema onde os corpos funcionam como transdutores ininterruptos de energia: os ogãs (tocadores de atabaque) transformam, com suas mãos ou varetas pulsando sobre o couro do tambor, a energia cinética de seus braços em som - energia acústica, ondas e forças vibracionais - que, mais do que ocupar o espaço do ritual, criam, produzem e fazem surgir esse espaço. Essa energia acústica, formada principalmente pelas ondas graves do tambor de maior diâmetro, chamado Rum, atua diretamente sobre os corpos dos praticantes, fazendo vibrar seus ossos, peito e vísceras, convidando-os a converter esse pulso vibracional novamente em energia cinética através da dança, produzindo suor e abrindo caminho para que o orixá baixe na cabeça. O

orixá incorporado, manifestando-se no coletivo de corpos, anima, por sua vez, o ogã, que toca para seu santo ainda com mais devoção, renovando esse ciclo contínuo de trocas energéticas.

Quando o tambor se cala, ou quando o xangô passa a ser rezado baixo, não é apenas a paisagem sonora que muda de natureza, mas toda dinâmica do ritual, o que nos mostra que o som, apesar de invisível, move efetiva e afetivamente mundos materiais, espirituais, orgânicos e inorgânicos, agindo ativamente na produção de espaços-tempos e na mobilização ou dispersão dos corpos que os percorrem. Silenciado o tambor, calam-se também os deuses e sua manifestação nos corpos presentes. Lembremos que o tambor sempre se prestou à comunicação e resistência negra durante e após a diáspora africana na escravidão, tendo a música um papel fundamental no

desenvolvimento das lutas negras pela comunicação de informações, organização da consciência e teste ou articulação das formas de subjetividade exigidas pela atuação política, seja individual ou coletiva, defensiva ou transformadora (Gilroy 2012:93).

Poderia aqui se argumentar que um atabaque não produz necessariamente sons graves, uma vez que existem múltiplas famílias de atabaques, com diversos tamanhos e formatos, sendo capazes de produzir tanto sons graves como extremamente agudos. No entanto, refiro-me aqui ao rum, o atabaque de maior diâmetro e som mais grave utilizado no candomblé. Além do rum, são utilizados em terreiros o rumpi e o lê, que vão respectivamente do mais grave ao mais agudo.

Apesar dos três atabaques interferirem na dinâmica do ritual, acredito que posso comprovar, ainda que de maneira um tanto empírica, a ligação profunda entre o som do rum e a possessão no candomblé. Além de pesquisador, trabalho também como editor de som e mixagem de filmes, e certa vez eu estava mixando o documentário *Um dia no Ilê* (2016), de Guilherme César, que aborda a iniciação das crianças num terreiro de candomblé na Cidade Tiradentes, zona leste de São Paulo, quando me deparei diretamente com a questão dos graves e da possessão. Estávamos concluindo a mixagem do filme quando Pai Alcides, o babalorixá do terreiro apresentado no filme, apareceu no estúdio a convite do diretor. Ele gostaria de ver e ouvir o documentário antes de sua finalização, para ter certeza de que nenhum erro passasse despercebido. Quando chegamos na cena final, que mostrava o início da possessão ele pediu para parar. Disse que o *rum* estava muito escondido atrás dos outros instrumentos, e que quando o “*rum* não fala, o santo não desce”, ou seja, sem o som mais grave não há possessão. Tentamos então redimensionar o som da cena, enviando uma quantidade maior de sinal ao subwoofer (alto-falante responsável pela emissão das frequências graves numa sala de cinema), conseguindo assim reforçar as frequências baixas e atingir uma sonoridade mais intensa, que “batia no peito”, ou seja, agia em todo corpo e não apenas nos ouvidos. Alcides saiu da sala satisfeito.

5. O proibidão

No início da década de 1990 surgia nas favelas do Rio de Janeiro um gênero musical com ritmo forte, batidas graves e canto explícito, que ficou conhecido como *funk proibidão*. Como nos relata o pesquisador carioca Ecio P. De Salles, o *proibidão*

é uma vertente do funk que explora de forma demasiadamente explícita os temas da violência e do crime – inclusive com narrativas sobre os conflitos entre traficantes nas favelas, elogios a facções ou traficantes, exaltação do poder bélico de determinadas

comunidades etc. – ou da sexualidade/erotismo, muitas vezes narrando, sem nenhum pudor, situações eróticas vividas ou desejadas pelos intérpretes (Salles 2004: 1).

Tanto as letras quanto os ritmos do *proibidão* podem parecer perturbadores de uma certa estética, ética,

ou de uma determinada cultura, a que poderíamos denominar hegemônica em mais de um nível. Mas também é uma afronta ao bom-gosto, ou ao bom-senso, não apenas da classe média e das elites, mas de representativos setores do próprio popular (Salles 2004: 1).

Nas favelas cariocas e em periferias de diversas cidades brasileiras o estilo continua sendo gravado e difundido, celebrado em bailes que convidam, com suas batidas graves, um coletivo de corpos a dançarem até a exaustão, assim como os terreiros de Alagoas deviam fazer antes de 1912. Enquanto as frequências graves do candomblé são emitidas pelo couro do atabaque, nos bailes *funk* não são poupados esforços para montar paredões de alto-falantes e *subwoofers*, que garantem a disseminação massiva e tátil dos graves, criando ao seu redor um espaço-tempo de aglutinação. Mesmo sendo uma ‘afronta ao bom-gosto’ o *funk proibidão* se espalhou por diversos estados e estratos sociais do país, animando festas em mansões, clubes de dança e até casas noturnas no exterior, como o bar *favela chic*, em Paris.

Apesar de sua aceitação e difusão internacional enquanto gênero musical, o *funk* enquanto manifestação popular de dança e aglutinação de corpos periféricos nunca deixou de ser reprimido pelas autoridades, sempre sob o pretexto de que os bailes funcionavam como espaço de convergência de bandidos e exaltação do crime organizado. Podemos dizer que os bailes funk na favela foram, se não completamente silenciados, ao menos normatizados e despotencializados pelas UPPs¹³, no Rio de Janeiro. Curiosamente, durante os festejos que comemoravam um ano da ‘pacificação’ do Morro do Alemão¹⁴, foram oferecidos à comunidade concertos de música clássica pela orquestra sinfônica de Barra Mansa, que executou peças de Bach, Beethoven, Vivaldi, entre outros nomes considerados universais.

6. Funk da baixada

No início dos anos 2000 começa a surgir um movimento *funk* nas periferias da baixada santista, no litoral do estado de São Paulo. As músicas eram gravadas em estúdios improvisados nas casas de pais, tios e avós de jovens MCs, como pode ser visto no videoclipe da canção *Minha mãe*¹⁵ de Duda do Marapé (1985 - 2011). A textura sonora dessas batidas era produzida a partir do material que se tinha à

¹³ UPPs são Unidades de Polícia Pacificadoras, um projeto da Secretaria Estadual de Segurança do Rio de Janeiro. O projeto consiste em instituir unidades de polícias comunitárias nas favelas, principalmente na capital do estado, como forma de desarticular quadrilhas e crime organizado. Acabam atuando como verdadeiras instituições regulamentadoras do modo de vida na comunidade, como pode ser visto no documentário “Morro dos Prazeres”, de Maria Augusta Ramos, que acompanha o cotidiano de uma UPP e sua interação com os moradores do Morro dos Prazeres, Rio de Janeiro.

¹⁴ Mais informações sobre as comemorações de 1 ano da pacificação do morro do alemão podem ser encontradas no portal de notícias Foco Regional, disponível em <<http://www.focoregional.com.br/page/noticiasdtl.asp?t=Orquestra+Sinf%F4nica+de+BM+leva+m%FAsica+%E0+comunidade+carioca+pacificada&idnoticia=88102>>

¹⁵ Videoclipe disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=GPuRv2tN8ng>>, gravado com Duda do Marapé, um dos expoentes do funk da baixada, assassinado em 2011.

mão: fragmentos de outras músicas, gravações de atabaques feitas em terreiros de candomblé da região, baterias eletrônicas etc, como pode ser ouvido na música *Oxum*, de Felipe Boladão (1990 – 2010), disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=3EU5I5D5UcA>>. Sobre a inventividade sonora do *funk* nas favelas cariocas, Goodman declara que “as pessoas fazem *funk* como constroem casas na favela, utilizando-se de qualquer material que esteja disponível” (2010 : 174), e o mesmo vale para o *funk* na baixada santista, onde as limitações técnicas não representavam um impedimento à produção musical, ao contrário, possibilitavam a criação de texturas altamente inventivas, numa espécie de reciclagem sonora.

O escoamento dessa produção se dava, basicamente, de duas formas. Primeiramente através dos bailes, patrocinados em geral pelo crime organizado na região, onde grandes paredes de caixas de som faziam tremer o chão e o concreto com suas ondas graves, em torno das quais uma multidão de corpos, em geral jovens, se reuniam para dançar. Além dos bailes, a veiculação das músicas estava diretamente ligada à economia pirata local, com CDs e DVDs sendo comercializados por vendedores ambulantes da região, e disponibilizados em sites na internet voltados ao gênero do *funk proibidão*. Foi inclusive um portal virtual já extinto, chamado FunkMp3.Net, que estimulou a produção de diversas músicas do *funk* na baixada santista, financiando diretamente os MCs e pagando a eles um cachê por cada música gravada e disponibilizada no site.

Criava-se então, ao redor do *funk*, uma micro-economia informal e uma ecologia dos graves, um espaço-tempo de mobilização afetiva dos corpos que escapava ao controle tanto das leis de silenciamento urbano quanto da vigilância policial. Além das letras das músicas se colocarem comumente ao lado do crime organizado, adotando muitas vezes o ponto de vista do bandido que zomba da polícia, a sonoridade das canções também estava repleta de munição audível: ruídos de escopetas sendo engatilhadas, disparos, tambores processados eletronicamente de maneira que se assemelhassem a grande explosões etc. Tanto a voz dos MCs, quanto as letras e a textura sonora das músicas eram extremamente explosivas, perfurantes e desafiadoras, funcionando como espécies de áudio-projéteis.

A eclosão de micro-culturas urbanas e periféricas que orbitam ao redor de sistemas de som não é exclusividade das favelas do Rio de Janeiro ou da baixada santista, mas se insere num panorama mais amplo e coincidente da diáspora africana, que inclui gêneros como o *Dancehall* na Jamaica, o *Kwaito* na África do Sul, o *Raggaeton* em Porto Rico, o *Kuduro* em Angola, *Champeta* na Colômbia etc. O que faz dessas

culturas musicais afro-diaspóricas uma chave, além de seu conteúdo enquanto música, é que elas geram ecologias dos graves em zonas subdesenvolvidas no sistema das megalópoles. [...]. Tomando como matéria-prima a música popular eletrônica, do hip-hop ao house e techno, fazendo-os sofrer mutações segundo os desejos locais, pulverizando-os com vozes locais, essas músicas, de mãos dadas com a economia pirata, também propõem modelos de coletividade afetiva, sem ter necessariamente uma agenda política. Guerras sônicas paralelas (na era da replicação pirata) têm sido sacudidas através do planeta por um conjunto dessas microculturas viro-sônicas. [...]. Talvez o aspecto contagioso dessas culturas e suas transmissões sônicas analógicas e digitais faz delas um portal sonoro, oferecendo técnicas inovadoras para sintetizar modos de agrupamento, produção e distribuição através da construção de ecologias vibracionais móveis e temporárias (Goodman 2010: 175).

No caso da baixada santista, não demorou para que toda essa mobilização informal de corpos, economia pirata e clandestinidade que vibrava ao som do *funk* despertasse grande antipatia por parte da força policial local. Além da potência contagiosa e transgressora que surgia ao redor do som, muitas das músicas narravam, em primeira pessoa, assaltos e outras atividades criminosas, de maneira que a polícia, incapaz de discernir as sutis diferenças entre narrador e autor, iniciou uma perseguição aos MCs, mesmo que eles não tivessem um envolvimento direto com o crime organizado.

7. Silenciamento em série

Para reconstruir aqui os assassinatos dos MCs, ocorridos entre os anos de 2010 e 2012, utilizo como fonte as notícias veiculadas no principal jornal da região, *A Tribuna de Santos*¹⁶, publicadas à época dos crimes. Apesar de diversos policiais militares do Estado de São Paulo terem sido indiciados pelos assassinatos, os processos judiciais permanecem como inquérito interno da polícia e, portanto, não estão acessíveis ao público, enquanto todos os suspeitos encontram-se hoje em liberdade. Às notícias do crime contraponho as próprias letras das músicas dos MCs executados, que narram um pouco do cotidiano na baixada santista e o universo onde esses crimes se inserem.

No dia 10 de Abril de 2010, quando esperavam por uma carona que os levaria da Praia Grande até Guarulhos, onde fariam uma apresentação, o Mc Felipe Boladão, 19 anos, e o DJ Felipe Silva, 20 anos, foram covardemente alvejados por dois homens encapuzados numa moto, que dispararam mais de vinte vezes contra os jovens, que foram levados ainda com vida ao pronto socorro, mas não resistiram aos ferimentos e faleceram no caminho. Felipe Boladão era conhecido na região pela notável beleza de sua voz, e começava a ganhar maior projeção no âmbito do funk nacional. A maior parte de suas músicas foram compostas em cima das batidas do parceiro musical e amigo DJ Felipe Silva, com quem tinha algumas apresentações marcadas no Rio de Janeiro para pouco tempo depois de suas mortes. Músicas como “Contra Nois”, “Residência dos Loucos”, “A Viagem” e “Quero do Boldo” são até hoje tocadas nos bailes, inclusive reverenciadas por diversos MCs cariocas. Através das palavras do próprio Felipe Boladão podemos ter uma ideia sobre qual era sua relação com o funk e seu arsenal sonoro:

falamos o que somos, batidas e munição, minha arma é o microfone sou cheio de improvisação. Contra nós, contra nós quem puder, depois de ser massacrados continuamos de pé. Para aí no distrito por causa de apologia, é que o funk agora relata o dia a dia. As casas estão lotadas, esse é momento, por isso eu te digo, estou vivendo e aprendendo. Do lugar de onde venho eu podia ser um bandido, mas sou mestre de cerimônia e mesmo assim sou confundido. Pra parede! A sua moto estava num assalto, rimando e rimando fui conquistando os espaços¹⁷.

Um ano depois, no dia 13 de Abril de 2011, Eduardo Antônio Lara, conhecido como MC Duda do Marapé, de 26 anos, era assassinado à queima-roupa com doze tiros de calibre 40 (um calibre cujo uso é permitido apenas a policiais e ao exército brasileiro), também por homens encapuzados numa moto, no centro antigo de Santos, por volta das 6 horas da manhã. Duda ficou conhecido por sua música

¹⁶ As notícias utilizadas encontram-se disponíveis para consulta em < <http://www.tribuna.com.br/o-jornal-da-baixada-santista/> >.

¹⁷ Trecho da música “Contra Nois”, de Felipe Boladão, disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=wNXrGdMolmo>>

“Lágrimas”, que conta a história de um presidiário incapaz de conter o choro durante a visita de seus pais à cadeia. Suas músicas são marcadas pela ausência de instrumentos melódicos, cantadas diretamente sobre as batidas graves de atabaques e tambores, lembrando outros ritmos populares afrobrasileiros, como o jongo, a capoeira e o próprio candomblé.

No dia 20 de Abril de 2012, Jadeilson da Silva Almeida, o MC Primo, de 28 anos, era baleado ao chegar em casa, morrendo na frente de seu casal de filhos, um menino de 5 anos e uma menina de 9. O tema da morte precoce e da execução policial já marcava as canções de MC Primo (1993 – 2012), que assim cantava na música *Existência*, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=SJ_fJCuwo2g>,

a morte é o que eu não quero. Estou cansado de ir pro cemitério e de rezar pela alma dos meus amigos, que na favela chegavam trincando lindo. Se tu atira sem pensar, vou dar uma idéia pra tu raciocinar: eu ando sempre sossegado e não mexo com ninguém, não tiro o filho de uma mãe porque sou filho também.

Uma semana depois, no dia 28 de Abril de 2012, em frente à barbearia onde trabalhava como cabeleireiro, era executado Cristiano Carlos Martins, o MC Careca (1979 - 2012) , que tinha acabado de completar 33 anos e deixava sua mulher grávida. Apesar de ter feito dupla anos antes com Jonas Junior, o MC Pixote, que foi preso em 2006 por tripla tentativa de homicídio e formação de quadrilha, com envolvimento no crime organizado, MC Careca não possuía passagem pela polícia e suas últimas músicas deixavam de tematizar o universo do crime organizado para exaltar a beleza das mulheres e as amizades da infância.

Além de causar estupefação e revolta na baixada santista, essas mortes fizeram com que o movimento *funk* da região recrudescesse. Os MCs que sobreviveram hoje escondem-se com medo, enquanto suas músicas desfizeram-se da sonoridade de afronta e de sua munição de ruídos, assim como o xangô passou a ser rezado baixo em Alagoas. Basta ouvir algumas dessas vozes interrompidas no auge de sua energia e espontaneidade, para perceber que os temas das canções não se restringem ao crime e sua apologia, mas disparam uma multiplicidade de anseios e ritmos. MC Felipe Boladão tem um *funk* para Oxum e canta uma ciranda¹⁸; MC Primo homenageia sambistas, mestres de capoeira e amigos desaparecidos; MC Careca fala da infância. Os MCs da baixada escreveram também músicas dedicadas a seus pais e mães, que hoje ecoam quase como um epitáfio,

minha rainha, perante esse absurdo eu explico pra você. Na minha infância eu adorava adrenalina, tudo que emocionasse e mexesse com o coração. A brincadeira era andar pelos telhados, pular muros e barrancos como polícia e ladrão. Vai saber se daqui a algum tempo, num futuro bem próximo, eu já esteja no meio da estrada e não tenha como ligar, e da senhora mãe, o que será? Mas mesmo assim, minha mãe, pra mim, onde quer que eu esteja, você vale ouro, a jóia rara de todo meu tesouro (Felipe Boladão).

8. Conclusão

Tanto o candomblé quanto o *funk* produzem, a partir de suas batidas graves, um território que possibilita a emergência de ritmos e corporalidades não hegemônicas, agregadas ao redor das fontes emissoras de som. Os bailes *funk* e o

¹⁸ Ciranda é um tipo de musica e dança regional brasileira, muito popular em Pernambuco, no nordeste do país, principalmente na Ilha de Itamaracá. A ciranda cantada por Felipe Boladão chama-se Kalunga, e está disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=OZaSmFq6qBg>>

candomblé constituem, sonoramente, espaços-tempos que escapam tanto à regulamentação do ruído urbano quanto à normatização dos corpos, e talvez por isso seus festejos incomodem tanto determinados estratos da sociedade brasileira.

É evidente que não há uma simetria direta entre as casas de xangô e os bailes *funk*, o atabaque e o *subwoofer*, os pontos¹⁹ de orixá e o proibidão. Os bailes *funk* não funcionam para incorporar entidades, não operam nos registros de um ritual religioso à maneira do candomblé, mas têm sua própria disposição de fluxos de energia corporal organizados ao redor das ondas sonoras. O baile *funk* não evoca diretamente a acenstralidade nem a força de divindades afro-diaspóricas, mas possui sua própria fruição de blocos de ancestralidades, mesmo que estas estejam sampleadas nas batidas do DJ. Apesar das evidentes disparidades, tanto o funk de hoje quanto o candomblé alagoano até o século XX surgem como manifestações de culturas periféricas marginalizadas e silenciadas por uma historiografia da dominação. Os atabaques alagoanos não soam mais, o xangô é rezado baixo, e existem raras pesquisas acadêmicas acerca do episódio. Da mesma maneira, os assassinatos na baixada santista ganharam pouco ou nenhum espaço na mídia, além da inexistência de qualquer pesquisa acadêmica sobre o assunto.

O que incomoda tanto a polícia quanto certos setores da sociedade nessas manifestações? Já vimos que o *funk* e o candomblé fazem surgir algumas sonoridades comuns, um som que marca e funda o espaço, blocos sonoros que se propagam e se replicam, frequências graves capazes de arrastar corpos e desestabilizar regimes, agindo diretamente sobre um coletivo periférico que produz para si um ecossistema acústico com leis próprias. Marcar um território alternativo e transformar ativamente a *cartofonia* do tecido urbano pode ser perigoso, letal até, como demonstram os eventos sangrentos que marcam a trajetória das manifestações sócio-culturais que tentei abordar nesse trabalho: a quebra de Xangô e o *funk* na baixada santista. Ambos foram calados por um toque de recolher derradeiro, uma lei de ruído urbano fatal, com pena de morte inclusive, assinalando um ponto final em conjuntos de corpos e sons, bem como um silenciamento histórico acerca dos fatos. Um silenciamento que permite ainda ressoar, não uma conclusão definitiva, mas a seguinte pergunta: será que esse toque de recolher é mesmo suficiente para garantir zonas de harmonia e conforto àqueles que desejam dormir?

Referências bibliográficas

Gilroy, Paul. **O Atlântico negro**. São Paulo: 34, 2012.

Goodman, Steve. **Sonic Warfare – Sound, Affect and The Ecology of Fear**. Londres: MIT Press, 2012. (Trad. nossa).

Picker, John. The soundproof study. In: STERNE, Jonathan (org.). **The sound studies reader**. Nova Iorque: Routledge, 2012. (Trad. nossa).

Rafael, Ulisses Neves. « Muito barulho por nada ou o “xangô rezado baixo”: uma etnografia do “Quebra de 1912” em Alagoas, Brasil », **Etnográfica**, vol. 14 (2) | 2010, 289-310.

Salles, Ecio P. De. **O bom e o feio funk proibidão, sociabilidade e a produção do comum**. Z Cultural, Ano 3, Vol. 1 | 2016, 110-120.

¹⁹ Ponto é o nome que se dá às canções e batidas tocadas para cada orixá no candomblé.

Schafer, R. Murray. **The Soundscape**. Vermont: Destiny Books, 1993.

Truppin, Andrea. And then there was sound: the films of Andrei Tarkovski. In: Altman, Rick (org.). **Sound Theory and Sound Practice**. Nova Iorque: Routledge, 1992. (Trad. nossa)

Site consultados

www.funkmp3.net (extinto). Acesso em 20/03/2014

<http://www.atribuna.com.br/o-jornal-da-baixada-santista/>, acesso em 15/05/2015.

<https://www.youtube.com/watch?v=GpuRv2tN8ng>, acesso em 10/08/2015.

<https://www.youtube.com/watch?v=OZaSmFq6qBg>, acesso em 10/08/2015.

<https://www.youtube.com/watch?v=wNXrGdMolmo>, acesso em 10/08/2015.

https://www.youtube.com/watch?v=SJ_fjCuwo2g, acesso em 10/08/2015.

<https://www.youtube.com/watch?v=3EU5l5D5UcA>, acesso em 10/08/2015.

Referências bibliográficas

Todas as músicas citadas nesse trabalho foram retiradas de coletâneas de CDs e DVDs vendidos por ambulantes na cidade de São Paulo ou acessadas nos canais de funk no youtube.