

Paredão 2.0 – mutações sociais em um ambiente sonoro pós-Pandemia

Paredão 2.0 – social mutations in a post-Pandemic sound environment

Julia Leite Nogueira Sardenberg

Cecult UFRB

E-mail: jufanfic@gmail.com

 Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7684972621818096>

 Orcid: 0009-0008-9529-502X

Lucio Agra

Cecult UFRB

E-mail: lucioagra@ufrb.edu.br

 Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1612568211757701>

 Orcid: 0000-0002-7725-9833

Regiane Miranda de Oliveira Nakagawa

Cecult UFRB/ PPGCOM UFRB/ Poscultura UFBA

E-mail: regianemo@ufrb.edu.br

 Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7680536312079803>

 Orcid :0000-0002-2039-7610

Recebido em: 28/04/2024

Aprovado em: 28/05/2024

RESUMO

Este trabalho resulta de pesquisas realizadas no âmbito do Grupo de Pesquisa Interdisciplinar Cidades e Festas no Cecult – UFRB, projeto financiado pelo CNPq e que reuniu pesquisadores em torno da ideia de explorar o que a festa, nos contextos analisados, faz acontecer. No nosso caso específico, voltamos-nos à investigação das festas chamadas “de Paredão” nas cidades do Recôncavo da Bahia. A pesquisa gerou um primeiro ensaio, publicado na revista Landa, com o título A cena do paredão: festas móveis no Recôncavo da Bahia. Com os acontecimentos relacionados à Pandemia da Covid-19, os cenários se modificam e novos fatores entram em movimento tanto na dimensão musical como comportamental na instauração dessas festas “móveis”, determinadas por uma complexa interação entre o institucional e os desejos de produção de um espaço de conexões essencial que é a festa.

PALAVRAS-CHAVE:

Paredão; Festa; Recôncavo da Bahia; Cultura; Mutações sociais..

ABSTRACT

This work results from research carried out within the scope of the Interdisciplinary Research Group “Cidades e Festas” (Cities and Parties) at Cecult – UFRB, a project funded by CNPq (20-20) which brought together researchers around the idea of exploring what the party, in the analyzed contexts, makes “to happen”. In our specific case, we turn to the investigation of the Festivals called “de Paredão” in the cities of Recôncavo da Bahia. The research generated a first essay, published in the magazine Landa with the title “A cena do paredão: festas móveis no Recôncavo da Bahia” (“The ‘paredão’ scene: mobile parties in Recôncavo da Bahia”). With the events related to the Pandemic of Covid 19, the scene change and new factors come into play both in the musical and behavioral dimensions in the establishment of these “mobile” parties, determined by a complex interaction between the institutional and the desires to produce a space of essential connections that is the party.

KEYWORDS:

Paredão; Party; Recôncavo; Culture; Social Mutations.

Introdução

Não há como desconsiderar a maneira pela qual a pandemia da Covid-19 impactou e, ao mesmo tempo, ressignificou as festas conhecidas como “paredão” nas diferentes cidades do Recôncavo da Bahia. Isso implica compreender como o período de isolamento social e, posteriormente, a paulatina retomada das aglomerações afetaram os diferentes atores envolvidos com essas festas, uma vez que os sentidos acerca do “paredão” não são os mesmos para os seus frequentadores, para os donos de “paredão” e, por fim, para o poder público.

Assim, este artigo apresenta o resultado da investigação realizada durante os anos de 2020, 2021 e 2022, com o intuito de apreender os sentidos que são agenciados por esses eventos. Em consonância com Perez, interessa-nos, aqui, situar os “paredões” não como “festa em perspectiva (festa-fato)”, mas, sim, “como perspectiva (festa-questão)” (2012, 21), o que envolve seu estudo não como um fenômeno pronto e acabado, detentor de um significado unívoco, mas por meio das suas transformações e devires, pelos quais se pode depreender “de que mundo ela [festa] é a perspectiva” (Perez 2012, 41). Trata-se, assim, da tentativa de apreensão do “mundo possível” que as festas “paredão” são capazes de produzir e que, ao mesmo tempo, nos permite levantar conjecturas acerca de comportamentos e transformações socioculturais mais amplas.

No que concerne à questão metodológica, cumpre ressaltar os contratempos surgidos em decorrência da pandemia, que exigiram a contínua revisão do caminho a ser seguido, a começar pelo contato com os atores envolvidos com os “paredões”, que ocorreu predominantemente de forma virtual, sobretudo nos dois primeiros anos de desenvolvimento da pesquisa. Posteriormente, com a retomada das festas e o aumento da cobertura vacinal, foi possível realizar observação *in loco*. Porém, em virtude das restrições impostas pela pandemia, nosso campo ficou restrito a três cidades do Recôncavo da Bahia: Cachoeira, Santo Amaro e Muritiba.

Nossa compreensão do objeto fenomênico também precisou ser revista. Sobretudo no âmbito dos seus realizadores, o “paredão” envolve um equipamento eletrônico de alta potência, composto por uma plataforma vertical conectada a um veículo de grande porte, cuja aquisição e montagem requer altos investimentos. Diferente é o “som de mala”, em que o equipamento eletrônico, com uma potência inferior, é colocado no porta-malas de um veículo de menor porte.

A despeito das referidas distinções relativas ao suporte, no âmbito deste trabalho, consideramos ambos como “paredões”, uma vez que os efeitos e o ambiente comunicacional que produzem são similares, sobretudo quando vistos pela perspectiva de seus frequentadores que, comumente, referem-se a um e a outro como “paredões”. Porém, ao longo da nossa exposição, procuramos ressaltar algumas distinções entre ambos quando se fizerem necessárias.

Nossa discussão será dividida em duas partes: a pandemia, que compreende os dois primeiros anos de análise, e a pós-pandemia, referente sobretudo a 2022. Longe de ser uma periodização cronológica linear, tal delimitação refere-se, sobretudo, à apreensão de dois momentos distintos das festas “paredão” no Recôncavo. No primeiro, nos reportamos aos efeitos gerados pelo isolamento social e à retomada das festas “paredão” ao longo de 2021, apesar das restrições ainda existentes na época; no segundo, apresentamos algumas conjecturas referentes às novas formas de configuração dessas festas, passado o período restritivo do isolamento social.

Para estabelecer essa distinção, nos baseamos na compreensão do semioticista da cultura Iuri Lotman (1999; 2013), o qual indica que o movimento da cultura ocorre por meio da correlação entre o processo gradual ou contínuo e a explosão ou descontínuo. Em síntese, o primeiro diz respeito às regularidades e relações causais que direcionam o movimento da cultura e da sociedade, capazes de conferir a eles uma certa previsibilidade. Por sua vez, a explosão ou o descontínuo refere-se aos momentos em que há a irrupção de fenômenos imprevisíveis que, necessariamente, geram rupturas nas regularidades preexistentes. Porém, passado o momento explosivo, que pode ter uma extensão temporal e espacial variáveis, surgem novas regularidades que, impreterivelmente, são distintas daquelas existentes antes do processo explosivo.

Ainda que não seja propósito deste trabalho discorrer sobre a compreensão da pandemia como um processo explosivo, partimos desse pressuposto com o intuito de apreender como o período explosivo pandêmico impactou e ressignificou as festas “paredão”, das quais decorrem novas regularidades e/ou territorializações que, por ora, apenas podem ser indicadas como “possíveis”. Como Lotman afirma (2013), o olhar do pesquisador envolvido com o momento explosivo é distinto daquele que o observa no decurso do tempo, quando é possível identificar quais regularidades, de fato, se constituíram. Assim, aquilo que indicamos como pós-pandêmico reporta-se, antes de tudo,

a devires que podem ou não vir a territorializar-se mas que, sem dúvida, indicam transformações socioculturais mais amplas entre os diferentes atores envolvidos com as festas “paredão”.

A pandemia e as “oportunidades de negócio”

Num trabalho anteriormente publicado (Agra e Nakagawa 2020), em que foram divulgados os resultados da pesquisa realizada junto a proprietários de “paredão” – aqui nos referimos àqueles que, de fato, investem na montagem da placa vertical de alto-falantes, ainda na fase inicial da pandemia –, apontamos a maneira pela qual esses sujeitos se posicionam como “empreendedores”, uma vez que a instalação de um “paredão” profissional requer alto aporte financeiro. Inclusive, durante o ano de 2020, alguns investiram ainda mais no negócio, dada a oportunidade que se avizinhava com a campanha para as eleições municipais que ocorreram no segundo semestre daquele ano e, como é recorrente em muitas cidades do Recôncavo, a publicidade oral ainda exerce forte poder retórico-persuasivo.

Por isso, em geral, tais profissionais apenas colocam o equipamento na rua quando são contratados ou quando atuam como promotores de festas em que há a cobrança de ingressos. Como nos foi relatado, a organização desses eventos envolve grande logística, uma vez que requer autorização do poder público e da polícia. Em vista disso, tais profissionais demonstram muito incômodo com a recorrente criminalização dos “paredões” pela mídia – o que se acentuou ainda mais com a pandemia. Segundo eles, tais supostos “paredões” são, de fato, “som de mala”. Nesse sentido nota-se, em seu discurso, uma enorme necessidade de se diferenciar dessa outra categoria que, além de não ser constituída por “empreendedores” e profissionais, contribuiria para a construção de uma imagem distorcida do negócio, uma vez que, em geral, também são denominados pela mídia e pelo público em geral como “paredões”.

A propósito, talvez fosse bom assinalar que o crescimento técnico e físico do paredão é uma aspiração de toda uma sociedade motorizada que vê, no cuidado com o som do carro, um item mais essencial do que, até mesmo, o seu acabamento físico. O desprezo pelo “som de mala”, portanto, tem um sentido ambíguo que, ao mesmo tempo, isola a base da pirâmide (carros modestos com alto falantes) do topo (alguns “paredões” são fruto do investimento de empresários e entes do agronegócio).

Observou-se assim que, naquele momento, a pandemia acentuou a percepção que tais sujeitos tinham de si próprios como “figura subjetiva do empresário de si mesmo” (Lazzarato 2014, 50), até porque muitos deles dedicam-se unicamente a essas festas. Conforme apontamos (Agra e Nakagawa 2020), trata-se de uma perspectiva conservadora que, por sua vez, resulta por acentuar um dos modos de territorialização das festas “paredão” no Recôncavo, caracterizado pelo estriamento do espaço (Deleuze e Guattari 2012) com base na lógica neoliberal, tão marcante no atual estágio de desenvolvimento do capitalismo.

Lotman (1996) considera que o processo de individualização semiótica de uma coletividade implica, necessariamente, a delimitação entre o “eu” e o “alheio”, pela qual, inclusive, podem-se estabelecer relações de intercâmbio, uma vez que somente pelo reconhecimento da alteridade o diálogo se faz possível. Porém, no âmbito dos empreendedores dos paredões, esse processo parece pautar-se unicamente pela delimitação de uma identidade como forma de diferenciar-se do “som de mala”, visto por eles de forma depreciativa. Mais adiante, retomaremos essa discussão.

Um pouco distinta é a perspectiva que detectamos por parte daqueles que frequentam as festas. Quanto a isso, foi realizado um mapeamento na cidade de Santo Amaro durante o ano de 2021. Para tal, foram feitas entrevistas no formato *on-line*, por meio de encontros nas plataformas Zoom e Google Meet, relatos por WhatsApp e um questionário do Google.

Primeiramente, é bom ressaltar a dificuldade de agendamento com os frequentadores de “paredões”, extremamente resistentes ao nosso contato. A nosso ver, tal dificuldade, em si, oferece um indicativo e/ou conjectura acerca do perfil desse grupo, que receia expor-se, talvez pelo caráter marginal e pela clandestinidade dessas festas, o que se acentuou durante a pandemia. Correlacionando esse aspecto à inexistência de registros dos “paredões” do Recôncavo nas redes sociais, diferentemente do que ocorre com outros eventos, sugere-se que eles devem se manter “escondidos” ou que não devem ser “vistos”, contrariamente à exponibilidade e à determinação de “ver e ser visto” tão característicos da sociedade do espetáculo (Debord 1997). Nessa linha, aquilo que popularmente se chama “ostentação” não está ausente dessa prática, mas se configura de formas sutis que parecem burlar o sentido costumeiro da exposição pública. Considere-se, inclusive, a esse propósito, um tema que não pretendemos desenvolver aqui, mas que é interessante: as táticas de “ocultamento” ou “disfarce” da existência dos alto-falantes.

Assim como ocorreu com várias outras formas de encontros e celebrações que, de maneiras distintas, “migraram” para o digital durante os inúmeros períodos de confinamento, ocorreu uma espécie de “paredão digital”, mais especificamente, o “paredão do Digo” que, segundo uma frequentadora, foi uma *live* em que alguns cantores locais apresentaram “umas duas músicas” e, depois, “deixou o paredão tocando”. Nesse caso, nota-se que o “Digo” reporta-se a uma “marca” relacionada a um “paredão” com estrutura profissional, que já possui certa visibilidade.

Porém, segundo seus frequentadores, conforme apuramos, nada se compara à presença física numa festa “paredão”, pois

no virtual, senti falta de tudo, né, eu posso comprar minha cerveja antes e beber em casa, mas no presencial aquele gostinho de parar na frente do isopor, ficar conversando ali com a tia que tá vendendo, pra comprar e ver outras pessoas, não tinha ninguém era tipo eu e eu.

Ainda segundo eles, as festas “paredão” são, em geral, definidas como “sensacional”, “incrível”, “uma parada inexplicável”. Aliada a isso, há a sociabilidade agenciada pelas festas cujos frequentadores, de maneira geral, não costumam comparecer sozinhos, “senão, não tem graça”, como nos foi relatado.

Ressalte-se a ausência de espaços de lazer e entretenimento no Recôncavo para o público jovem, bem como o baixo poder aquisitivo da região como um todo, o que contribui para que os “paredões” ganhem grande centralidade na constituição da sociabilidade desses grupos. Apesar de referirem-se a ambos como “paredão”, observamos nos relatos que seus frequentadores estabelecem distinções entre os “paredões grandes” e os “paredões de bairro”, ou seja, o “som de mala”. Os primeiros são reconhecidamente mais organizados, porém, “nem que seja dez reais, nem todo mundo tem dez reais para ir numa festa”, ao passo que os segundos seriam mais democráticos, uma vez que “vai qualquer pessoa, sem restrições”, além do que, qualquer frequentador tem a liberdade de solicitar uma música, o que não ocorre nos “paredões grandes”. Ainda segundo uma frequentadora, “quando ocorrem em lugares privados, rompe com o paredão, porque o paredão é uma festa de favela, livre para todo mundo; se você tem que pagar já fica chato aí”. E acrescenta:

Eu acredito sim que paredão tem uma classe social, nem todo mundo vai, que é mais uma parada favela mesmo, então, pessoas consideradas burguesas não pisam nesses lugares, porque é mais um negócio jovem, favela, tipo é aquele núcleo social ali, se você é um morador de Alphaville, acostumado a

ir em Vila Mix, Festival de Verão, você vai num paredão? Você não vai, você vai no Arenoso, você não vai, e também tem o negócio do preconceito né, tipo a visão que tem dos mais velhos de marginalizar as pessoas mais ricas com mais condições também marginalizam muito.

Também constatamos que, em Acupe, distrito da cidade de Santo Amaro, sobretudo nas tardes de domingo, é frequente a presença de “paredão som de mala” numa praça central que, tradicionalmente, constitui um importante ponto de encontro de jovens da região, onde também há a venda de bebida e comida. Assim, conforme nos foi relatado, “as pessoas que têm os paredões que tem carros de som chegam e abrem seus porta-malas e, enfim, fazem a música na praça, né.”

Há um dado importante a ser considerado no que concerne ao ambiente e à espacialidade que emergem nessas festas. Aqui, estabelecemos um paralelo com uma afirmação feita pelo teórico dos meios Marshall McLuhan. Ao reportar-se à ambiência sociocultural surgida com o rock e à sua estreita relação com grandes metrópoles, afirmou que “O Rock’n Roll não se elaborou à margem da cidade: ele é a cidade traduzida em música” (1978, 204), ao passo que, a nosso ver, as festas “paredão” no Recôncavo são a “cidade vivida, traduzida em som” pelos seus frequentadores, inclusive, com todas as suas contradições.

Não há como desconsiderar que, ao associar os “paredões de bairro” à “favela”, os jovens constroem a delimitação da sua individualidade semiótica, da mesma forma que estabelecem a distinção entre o eu “favelado” e o alheio “burguês”. Aqui, evidentemente, o signo favela não se reporta a um tipo de habitação específica e, sim, à sociabilidade que caracteriza o modo de ser dos jovens no Recôncavo, a qual é agenciada pela mediação inelutável que o “paredão” exerce nas formas de encontro dos seus frequentadores. Com isso, há a delimitação de uma espacialidade em que ser “favelado” só se faz possível por meio do encontro face a face no “paredão”.

Conforme afirma Santos (2004), o espaço implica o vínculo indissociável entre sistema de objetos e sistema de ações, de modo que ambos devem ser tratados sempre em conjunto, “como processo e como resultado” (Santos 2004, 64). Em linhas gerais, os objetos são frutos de uma “elaboração social” (2004, 64), cuja complexidade se constitui tanto no nível funcional quanto no estrutural. O primeiro reporta-se às funções passíveis de serem suscitadas pelo objeto, ao passo que o segundo diz respeito à diversidade dos seus elementos constitutivos, o que, ainda segundo o autor (Santos 2004), equivale à sua dimensão

informacional, uma vez que indica a forma como um objeto pode se relacionar com outros e com os sujeitos. Por sua vez, as ações dizem respeito ao “comportamento orientado” (Santos 2004, 78), relacionado a determinadas circunstâncias que, necessariamente, envolvem a produção de sentidos. Também não se pode perder de vista que as ações, muitas vezes, não se relacionam com os sujeitos diretamente envolvidos com elas, uma vez que são fruto de demandas externas, decorrentes de uma hierarquia previamente estabelecida.

Se considerarmos que “não há significações independentes dos objetos” (Santos 2004, 87), logo, segundo nossa conjectura, aos “paredões de bairro” que emergem do objeto “som de mala” se correlacionam ações nomeadas por seus frequentadores pelo signo “favela”, que parecem pautar-se por maior liberdade no modo de associação, livre da coerção imposta por determinados dispositivos sociais ou econômicos, uma vez que não há a cobrança de ingressos. Nesse caso, as ações emergem dos seus próprios atores, ao invés de serem impostas por sujeitos externos a eles.

Na esfera da urbe, entendemos que a dimensão sensória exerce um papel central na constituição das ações e na produção de sentidos, uma vez que, tal como indica McLuhan, “nossas tecnologias simularam durante milhares de anos não o corpo, mas fragmentos dele. Só na cidade é que a imagem do corpo humano como uma unidade se tornou manifesta” (McLuhan 2005, 80). Segundo tal perspectiva, estar e/ou viver a cidade implica o envolvimento de todos os órgãos sensoriais, os quais intervêm não apenas no modo como ela é percebida, como também no modo de significá-la. Não é à toa que, segundo os relatos, o “paredão” *on-line* é muito aquém do “paredão” que emerge ao vivo na rua, uma vez que vivenciá-lo implica grande envolvimento o que, impreterivelmente, constitui um dos aspectos centrais da constituição da “favela”, a qual requer a interação entre corpos e destes com o espaço. Nesse processo, não se pode perder de vista que “as mensagens não apenas *têm* sentido, mas *são* sentidas. Produzir sentido não é transmitir algo já dado, mas construir uma dimensão sensível em ato de troca” (Machado 2005, 290).

É por meio desse conjunto de caracterizações que se torna possível apreender o possível aspecto nômade desses eventos. Aqui, o nomadismo não se caracteriza pelo deslocamento físico, até porque, conforme constatamos em alguns relatos, os “paredões de bairro” costumam ocorrer sempre nas mesmas localidades. Dessa forma, o nomadismo reporta-se à possibilidade de transformação de uma rua ou uma praça em “favela”, mediante ações que são agenciadas pelo objeto técnico “som de mala”, o que, por sua vez, não ocorre

com os “paredões grandes”. Como Deleuze e Guattari afirmam, “são nômades por mais que não se movam, não migrem (...) Viagem no mesmo lugar, esse é o nome de todas as intensidades, mesmo que elas se desenvolvam também em extensão” (2012, 202). Nesse sentido, a “favela” que irrompe nessas festas constrói a cidade vivida pelos seus frequentadores que, por sua vez, não deixam de oferecer um enorme desafio ao poder constituído.

Ao contrário do que ocorre com os proprietários de “paredões” profissionais, os frequentadores das festas de bairro parecem não se incomodar com a qualificação pejorativa desses eventos, até porque eles próprios se definem como “favela” e reconhecem haver, nesses encontros, “álcool [e] na maioria drogas”, da mesma forma que indicam que ocorre “aquela separação: rolê só de cachaça, rolê só de música, só de quem fuma maconha, é todo mundo num lugar só”. Também afirmam que o que menos gostam é “de briga, sempre tem um tiro, uma garrafa voando, é chato”. Eles igualmente têm a percepção de que a “cidade”, no geral – ou, mais especificamente, pessoas “mais velhas” –, “enxerga[m] a festa como ponto do tráfico, ponto de drogas que todo mundo que tá ali ou é usuário ou trafica, como é que fala, tipo um mau olhar”, porém, tal afirmação mostra-se de forma meramente constatativa, como se eles próprios concordassem com ela. Com relação à maneira como o Estado se relaciona com esses eventos, nota-se igualmente uma percepção muito depreciativa:

O Estado é mais ou menos contra; no interior acredito que seja contra, porque não traz benefícios nenhum, mas em lugares tipo Salvador acredito que não seja contra porque inclusive está tendo paredões e nunca embassaram; porque paredão é promovido pelo tráfico, e o tráfico ajuda o Estado.

Cumpramos ressaltar que o tráfico e o consumo de drogas mais acessíveis, sobretudo o crack, está longe de ser uma questão vinculada unicamente às festas “paredão”, sendo cada vez mais presente, sobretudo nas regiões periféricas do País. Logo, definir os “paredões” unicamente por esse aspecto indica, antes de tudo, um profundo desconhecimento do que, de fato, ocorre nas cidades do Recôncavo. Além do mais, observa-se que os frequentadores abordam o tema com certa naturalidade, talvez porque esse fenômeno já esteja, direta ou indiretamente, presente no cotidiano. Além do mais, segundo o relato acima, a existência de diferentes “rolês” oferece um importante indicativo da diversidade de modos “de estar” nesses eventos, de forma que o “rolê das drogas” é apenas um deles, e não o único. Isso nos

leva a conjecturar que a “favela” agenciada pelos “paredões de bairro” está longe de se caracterizar por uma totalidade homogênea.

Segundo relatos, pré-adolescentes na faixa dos dez anos já costumam frequentar essas festas, sendo que, segundo os frequentadores com quem conversamos, o ideal seria com catorze ou quinze anos, pois, nessa idade, “tá entrando na adolescência mas você também não é criança, nenhum ingênuo, você já sabe as consequências então já pode ir”. Tal informação não deixa de oferecer um indicativo da maneira como esses jovens percebem a si próprios, da mesma forma que parece apontar o desejo de esses sujeitos fazerem parte, o quanto antes, de uma cidade que, de fato, faça sentido a eles.

É importante ressaltar que, a despeito da liberdade individual e coletiva que caracteriza a “favela”, nota-se igualmente em alguns relatos a perpetuação de atitudes discriminatórias socialmente arraigadas que, não raro, parecem ser naturalizadas pelos seus frequentadores. Quanto a isso, a fala de uma frequentadora nos chamou a atenção. Ao ser questionada sobre se já havia passado por alguma situação de assédio, ela disse:

Muito, o tempo todo, de tá lá dançando, porque o povo acha essa dança vulgar, e aí vem homem por trás, de querer tocar em mim, já tocaram em mim.

Rapaz, geralmente eu não sei como reagir, geralmente eu grito com a pessoa, mando sifudê, essas coisas, ou eu sempre tô com alguém, geralmente é Danilo, que é meu irmão, e ele faz alguma coisa, fala alguma coisa.

O homem respeita o homem, é a realidade, então, sempre que eu tô com outro homem, independente de quem seja, vai respeitar ele; se me assediar vai pedir desculpa ao homem que tá comigo, sendo que me assediou, falou comigo.

Na fala acima, chama a atenção o aspecto constativo, uma vez que nossa interlocutora não demonstrou nenhum inconformismo com a situação; ao contrário, ao afirmar que “o homem respeita o homem”, ela ratifica um valor fortemente difundido pelo patriarcado. Ainda em concordância com esse aspecto, ela não apenas parece naturalizar o assédio sofrido pelas mulheres, como também o preconceito com o diferente. Segundo ela:

Quem é da favela também tem olhar preconceituoso. Mesmo você estando ali naquele núcleo, você pode ter um preconceito, é aquela coisa, você tem preconceito com aquilo que você é às vezes.

No meu ponto de vista, em algumas partes sim, existem, porque, querendo ou não, o ser humano a maioria é muito preconceituoso, mas em outras não porque também tem o negócio da intimidade, digamos, eu tô com os meus amigos, aí eu sou um homem hétero, o famoso marfará, que gostam de chamar, aí eu tô com sei lá com um amigo gay dançando aqui na minha frente tá tranquilo mas se chegar outro que eu não conheço, e tentar dançar na minha frente, eu vou criticar ele, mas, tá ligada, é modo de defesa do hétero.

Chama a atenção o fato de que o gay parece ser “aceito” e/ou tolerado somente quando ele é próximo. Quanto a isso, é importante ressaltar que o “paredão de bairro” parece pautar-se sobretudo por relações de proximidade já anteriormente existentes, de modo que o diferente é visto como aquele passível de gerar “tretas”, tal como indica a seguinte afirmação: “É mais uma questão de convívio, que é acostumada a andar com as pessoas e tal que eu comecei a ir no paredão por causa disso, convívio total”. A mesma informante igualmente afirmou que tem muito medo de ir a festas em outras cidades ou outros bairros, em virtude de rixas já existentes.

Nota-se que o “paredão de bairro” tanto leva a emergir outra cidade, denominada “favela”, a qual redefine diferentes espacialidades da urbe construída, quanto contribui para perpetuar diferentes tipos de discriminação, muitas vezes, calcadas em vínculos sociais preexistentes. Com isso delimita-se, ainda mais, a relação entre o “eu” e o “alheio”, em que a localidade onde os sujeitos residem (bairro, cidade) parece exercer um importante papel mediador. Coloca-se assim uma ambivalência entre o aspecto nômade que, por um lado, caracteriza essas festas e o seu viés conservador, calcado não apenas em preconceitos, como também numa espécie de interdição com o “alheio”.

Como Lotman (2013) indica, ao constituir sua individualidade semiótica, uma coletividade igualmente define aquilo que entende por estrangeiro (que pode estar relacionado com gênero, localidade, etnia etc.), cuja delimitação pode sofrer alterações no decurso do tempo. Esse processo gera um vínculo indissolúvel entre o “eu” e o “outro”, uma vez que, de alguma forma, a diferença coloca-se como constitutiva da individualidade. Com isso, ainda segundo o autor (Lotman 1996), surgem duas possibilidades: fechar-se como forma de se contrapor ou se “proteger” da ameaça alheia, ou reconhecer que o outro se situa como um desafio a ser apreendido, uma informação nova que, uma vez traduzida, é capaz de ampliar a heterogeneidade de uma coletividade, o que não implica a perda da individualidade e, sim, o aumento da sua complexidade.

Nesse sentido, seja nos relatos dos empreendedores do “paredão”, seja naqueles dos frequentadores dos “paredões de bairro”, nota-se em ambos a ação mediadora desses eventos para a delimitação de uma individualidade, ou seja, para indicar “quem somos” e, ao mesmo tempo, “quem não somos”. E, ao estabelecer tal distinção, o “alheio” é apreendido não pela possibilidade do intercâmbio, mas, sim, como algo que deve se manter distante – e não “eliminado”, tal como ocorre em situações de intolerância. No âmbito dessas duas abordagens, o “mundo possível” suscitado pelas festas “paredão” no Recôncavo implica, assim, considerar a mediação inalienável que elas exercem na constituição das individualidades, pela qual se nota um traço ainda conservador, ao mesmo tempo que agencia a emersão da cidade vivida pelos seus sujeitos, sintetizada nos relatos pelo signo “favela”.

“Furando” a pandemia

Ainda no que concerne à pandemia, apesar dos constantes confinamentos, as festas “paredão” não deixaram de ocorrer. Segundo o acompanhamento feito na cidade de Santo Amaro em 2021, elas foram realizadas nos bairros Polivalente, Sacramento, Invasão, Ladeira das Virgens, Candolândia, Alto do São Francisco e Nova Santo Amaro. Conforme o relato de uma frequentadora, “todo mundo fura a quarentena”, apesar de reconhecer:

[...] então eu tive noção que estava pondo minha vida em risco, né, mas eu tive todo cuidado para não encostar em ninguém dentro de minha casa, eu cheguei tipo eu saí de máscara, mas lá eu acabei tirando para bebe e tal, aí quando eu cheguei de máscara fui me afastando de todo mundo, fiquei trancada no quarto por sete dias, tá ligada, mas não senti nada, graças a Deus, e foi a única precaução assim, a única diferença.

Cumpramos ressaltar que, ao longo da pandemia, não foram poucos os casos em que jovens, residentes sobretudo nas regiões periféricas de grandes centros urbanos, “furaram” o isolamento em festas de rua. Quanto a isso, não se pode desconsiderar que muitos desses sujeitos já eram obrigados a se deslocar no transporte público durante a semana, uma vez que apenas uma parcela restrita da população pôde permanecer em trabalho remoto durante os anos de 2020 e 2021. Além disso, as precárias condições de habitabilidade de boa parte da população periférica colocaram-se como um obstáculo para o confinamento. Logo, participar de festas e aglomerações aos finais de semana estava em consonância com um cotidiano em que o distanciamento social, de fato, nunca ocorreu.

Apesar das diferenças entre a situação acima e a de uma cidade de pequeno porte do interior da Bahia como Santo Amaro, nota-se um comportamento que parece comum, uma vez que, para os frequentadores de festas e aglomerações durante a pandemia, parece que não houve muito “o que perder”. Mais especificamente, considerando que o “paredão de bairro” é um agenciador da “favela”, talvez esse comportamento igualmente seja o indicativo de uma percepção de jovens periféricos, até mesmo por residirem numa cidade (aqui, vista pelo aspecto civil) que pouco oferece e pelo fato de que a pandemia retirou deles, justamente, a cidade que emerge por meio do encontro face a face. A perda, aqui, estaria assim muito mais relacionada à sociabilidade vinculada ao “paredão” do que, efetivamente, à “saúde” posta em risco pela aglomeração.

Mesmo que tenha acontecido com frequência nos bairros indicados acima, ainda no ano de 2021, curiosamente, começou a suceder um “paredão” aos domingos à noite, na região central de Santo Amaro, na praça localizada atrás da prefeitura. Não podemos indicar quando, especificamente, esse evento teve início, porém, constatamos que ele sucedeu ao longo do segundo semestre e, embora não houvesse mais algumas restrições, grandes aglomerações ainda não eram permitidas.

A “favela”, até então clandestina, irrompeu não apenas na região central da cidade como passou a ocorrer diante do poder público sem que houvesse uma ação efetiva para coibi-la. Esse evento nos leva a conjecturar sobre as novas formas de territorialização e regularidade das festas “paredão” que foram potencializadas com o enfraquecimento da pandemia, uma vez que mantê-las não mais na periferia seria uma forma de estabelecer o controle sobre elas e, sobretudo, sobre a cidade vivida que elas potencializam. Tal suposição se confirmou com outro evento que também envolveu os “paredões”, ocorrido no final de 2022 na cidade de Cachoeira.

A “invasão” do “periférico” nas cidades, daquilo que está posto no lugar da “não-cultura”, segundo Lotman (1996), é presença tradicional nas festas populares, de que são exemplos históricos desde a oficialização das Escolas de Samba até as intromissões nos circuitos oficiais como a Mudança do Garcia, em Salvador. A chegada dos paredões aos centros, onde por vezes se vale da festa para, aos poucos, legitimar-se e fazer prosperar um desejo de reconhecimento da estética periférica repete, ao seu modo, esse antigo processo. É o que discutiremos a seguir.

Sons de mala, carretinhas e carretas na Festa da Ajuda

A data de 20 de novembro de 2022, dia da Consciência Negra, também é a data de fechamento dos “ternos” da Festa da Ajuda em Cachoeira, BA. Tradicionalmente esses “ternos” possuem várias denominações (do silêncio, das crianças etc.). O último, o deste dia, recebe o nome de “Terno da Alvorada”, pois implica em um cortejo puxado por uma “charanga” (pequena orquestra que executa músicas de carnaval em um andamento rápido) e composto por pessoas fantasiadas. O detalhe importante do Terno da Alvorada é que ele se inicia, como o nome diz, com o nascer do sol, o que faz com que os foliões venham para a rua de véspera, já fantasiados, para beber e se divertir, permanecendo até o raiar do dia para o grande desfile. É bem conhecida a originalidade das fantasias, sempre muito inventivas, às vezes pressupondo pequenos grupos caracterizados de forma específica. Ouvimos dizer que, nos primeiros anos da Universidade em Cachoeira, criou-se o “Terno dos Professores”. Até a última versão, porém, estudantes e docentes da Universidade têm comparecido justamente nessa espécie de baile à fantasia a céu aberto que se dá na penúltima semana do mês. O “Carnaval da Ajuda” é conhecido como o evento que ocupa novembro inteiro com cortejos semanais, sempre puxados pela charanga (arrastões). Chegou a ocorrer em 2019, mas, desde então, a Pandemia da Covid-19 interditou as atividades de multidão.

Os arrastões da Ajuda têm uma típica ordenação: além do cortejo de brincantes há um grupo compacto que se forma logo após a charanga e que exerce uma dança muito forte, socando-se e empurrando-se mutuamente, numa espécie de *mosh pit*, o termo que designa a concentração de público dançante de forma frenética na frente dos shows de heavy/trash metal ou punk. Embora semelhante, o “soca-soca” da festa da Ajuda move-se devagar e constantemente, não há arremesso de pessoas de um ponto mais alto e, portanto, não é um lugar específico. É uma refrega em movimento, lenta, coordenada, intensa e na qual se implicam, na maioria homens, mas onde também é possível perceber, cada vez mais, a presença de várias mulheres. Como dito, é a emulação de uma luta, o que não significa que não possam acontecer as vias de fato.

Tudo que aqui se descreve é a tradição. Mas nesse primeiro ano da “volta” da festa, algo singular aconteceu e é o que passamos a narrar.

Por volta das 5 da manhã, o cortejo se pôs em movimento, de acordo com a tradição. Percorridas as ruas da cidade, ainda com uma névoa de uma chuva fora de época, um tempo

cinza muito raro nessa parte do ano, o grupo termina na Praça conhecida como “do Correio”, onde fica a Santa Casa de Misericórdia, o principal hospital da cidade e também o famoso chafariz de Dom Pedro. Mas às 6h30 começaram a chegar novas práticas. Em meio aos costumeiros fogos de artifício abriram-se os alto-falantes de “carretinhas” e “carretas” de som (sons de mala, caçambas com torres de som etc.), os protótipos de futuros paredões. Não é possível determinar claramente onde se situam os limites entre os sons em caçambas ou puxados em carretinhas e os assim chamados paredões. Nessa faixa, há desde aqueles que se abrem em um esquema de compartimentos dobráveis até os que se valem de uma carreta inteira, imensos equipamentos cuja eletrificação é complexa, sobretudo porque dependem da fonte de energia de baterias ou de geradores.

Não foram estes os que chegaram aqui, mas a potência inequívoca de algumas carretinhas fez com que, no momento em que os aparelhos foram ligados, se formasse uma reverberação possante e, quase em ato contínuo, uma cacofonia que misturava algumas emissões localizadas na área do Mercado e outras que foram para a Praça dos Correios, que é contígua (a praça do Mercado separa-se da dos Correios basicamente pelo córrego Pitanga e um rol de casas).

Ao filmar a situação e observá-la, era possível fazer o percurso exato que une os dois locais, por cima do córrego do Pitanga. A uma quadra de todo esse espaço era possível receber em cheio a confusa mistura de sons nos quais predominava o gênero conhecido como pagode. Um pagode fortemente marcado por uma percussão eletrônica, de graves potentes, com melodia apenas sugerida. Uma voz grave – sempre de homem – anuncia desde o primeiro momento um canto-falado contínuo que diz se interessar “só por putaria”. O texto desafia clichês de situações pornográficas, na verdade uma espécie de logorréia auto-expositiva, bastante falocêntrica, misógina e chauvinista, uma fala prepotente e afirmativa, como se ordenasse. Cabe observar, porém, que a presunção de que isso seja motivo de escândalo não funciona no contexto da festa. Famílias inteiras, crianças e adultos estão ali presentes e, muito embora, talvez haja alguma reserva ao que se canta, é fácil perceber que o moralismo emerge a partir dos que olham a festa à distância. Desse ponto de vista, ela se conduz como uma demonstração de “selvageria”. É preciso cuidado, mesmo ao observar, para que o juízo não descambe automaticamente para o preconceito. Mais adiante, ao comentarmos a nota posterior da Prefeitura, será possível perceber isso nitidamente. De modo algum é lícito presumir que a atitude da Festa, em relação ao “paredão”, expressa um

consenso, uma unanimidade entre a população. Mas é possível deduzir que a maioria participa e assimila a própria agressividade, tanto física como simbólica, pois não está ausente o espírito que une celebração e devoração, como já observou, há muitas décadas, Oswald de Andrade.

De vez em quando, a música é trocada bruscamente pelo gênero do “arrocha” ou “sofrência”, no qual os temas passam a ser a traição, a “cornitude”. A voz que comanda, muito embora ainda masculina, passa a ser mais fina, um tanto fanhosa e lamentosa, lembrando o registro dos sertanejos. O ritmo – que de resto não é muito rápido no pagode – ralenta-se mais e usa uma variação dos *presets* de teclados eletrônicos, em particular o bolero e o *beguine*.

O arrocha destina-se, portanto, ao sofrimento da paixão não-correspondida ou da traição, enquanto o “pagode” é um discurso afirmativo e fanfarrão, muitas vezes entrecortado por “ais” e gemidos de uma voz feminina claramente muito jovem. Não é incomum que essa voz expresse uma situação de orgasmo enquanto a voz masculina, acompanhada de uma marcação na qual não faltam sequências estranhas de notas dissonantes e repetitivas, se vangloria de seus feitos, comandando frases como “puxa o cabelo dela/dá um tapa na bunda dela” (para ficar nas sequências publicáveis). Evidentemente ambos os estereótipos – masculino e feminino – estão informados pelos clichês correspondentes que vigoram no mundo da pornografia *mainstream* da Internet: a figura submissa e algo assustada da mulher, o olhar decidido e desafiador masculino, o falocentrismo predominante (a abundância de práticas de sexo oral em homens, a postura corporal das mulheres sempre com o traseiro empinado). É provável, inclusive, que alguns desses áudios venham diretamente de trilhas de pornô.

A surpresa do frequentador da festa e que costuma acompanhá-la de casa desde 2017 é que agora a tradicional concentração na praça se transformou numa impressionante batalha de equipamentos. O primeiro duelo ocorreu entre a praça do Mercado e a dos Correios. Depois, sem que aparentemente isso tivesse sido combinado, todos os carros convergiram para essa última e então iniciou-se um apocalipse de algumas horas em que os vários equipamentos se enfrentavam com seus donos e amigos em cima das carretas em um entusiasmo tremendo. Ouviam-se – e horas depois ainda era possível ouvir – fragmentos de gritinhos de prazer, de proclamações sexualizadas e outras melodias e sons diversos completamente misturados num caos que, no entanto, não impede que homens e mulheres

dancem, fantasiados ou não, e façam parte de uma situação na qual estão obviamente à vontade.

Como a coisa toda é movente, imensos isopores repletos de cerveja são arrastados junto com os cortejos que não param de chegar à praça. O local vai ficando pequeno. Justo no momento em que parece ser impossível continuar, mais e mais carros chegam, já estrondando seus graves.

A estrutura rítmica, totalmente sintetizada e claramente produzida em percussão eletrônica, sempre compreende uma condução de um tambor agudo do tipo tamborim e viradas em uma "bacurinha" (tambor comprido e agudo), cujo som característico também é sintetizado. Há composições inteiras sem nada além de percussão e voz. Muita repetição, um ritmo obsessivo como se fosse um samba lento e compassado, e a incidência de termos ginecológicos que sabem ser os mais agressivos ("xereca, pica etc.") Os textos, aliás, são absolutamente explícitos.

Esse modelo musical contrasta violentamente com as canções de arrocha, cujas harmonias vêm ultimamente copiando sequências inteiras do pop-rock oitentista, muito inteligentemente "vertidas" para o gosto tipicamente "brega". *Brega* é um termo adequado porque significa tanto o gênero musical como um dos lugares preferidos das sofrências: o prostíbulo.

No arrocha a "levada" rítmica é constante; a melodia se impõe sobre uma base que, de tão contínua, chega a atravessar, ela mesma, sem mudança, várias canções sucessivas, um expediente de apresentação musical que é comum no bolero, no samba-canção e em outros gêneros cujo ápice é a performance ao vivo.

A disputa de paredões parece deixar claro que houve algo que se avolumou durante os anos da pandemia, uma demanda exacerbada de expressão que explode agora numa celebração. Ignora-se tanto a possibilidade de algum "bom senso", audibilidade etc., assim como se favorece, ao mesmo tempo, o desejo expressivo mais urgente.

A "vontade de festa" do povo cachoeirano veio para as ruas e criou um dispositivo nômade que espalhou quantidades abundantes de som e cerveja por quase toda a cidade, instituindo uma espécie de anarquia delirante com excepcional agressividade. Esta, não obstante, resolve-se de forma simbólica. Haverá certamente estatísticas de interações e

ocorrências policiais, mas até agora, ao menos, não se soube da existência de conflitos físicos mais graves. De quando em vez, ouve-se uma sirene.

Na rua, coalhada de gente, em meio a uma barulheira dadaísta que faria o delírio de qualquer artista do Futurismo ou de Fluxus, produz-se uma embriaguez geral impulsionada pelo calor forte que não cede, mesmo com uma chuva que vai e vem. O céu está cinza, a sensação é de abafamento e de que a qualquer momento pode estourar uma briga. Nada diferente do costumeiro carnaval baiano, exceto pela estranha ausência de sol. Entretanto percebe-se que nesse pré-carnaval interiorano há um destampatório, um desejo de realizar todo o excesso possível e represado desde o começo da pandemia.

As fantasias também mudaram. Multiplicam-se aquelas com as mais diversas alusões militares. Muita roupa camuflada, máscaras de Sexta-feira 13, Freddy Krueger, zumbis e quejandos. Um homem seminu carrega um imenso consolo de borracha. Outros e outras “mijam” ou fazem outras necessidades entre os carros estacionados.

Algumas coisas, porém, seguem seu curso: acontecem episódios de homofobia, por exemplo. Contraditoriamente, embora o Carnaval da Ajuda tenha recebido um número recorde de pessoas LGBTQI+, houve tentativas de agressão a um casal gay que se beijava numa praça.

Mas o mais importante é que a trilha dessa estranha construção social se faz com a arregimentação de alto-falantes que, juntos, poderiam formar um só paredão, mas que representam a disputa de potência entre vários pequenos equipamentos relativamente “portáteis”, carregando, cada um, seu “bloco” de seguidores fiéis equipados com canecas penduradas ao pescoço. São variações em torno dos mesmos arquivos de áudio mp3, pois o gênero “pagodão” se estrutura a partir principalmente do tipo de sonoridade e não, como no arrocha, da predileção por temas.

No dia 22, dois dias após o ocorrido, a Prefeitura, que havia apoiado a Festa da Ajuda, apressou-se em esclarecer, via redes sociais, que “esta administração não expediu qualquer alvará que permitisse o uso de PAREDÕES [sic]” e que “o caso ocorrido no último domingo, não foi autorizado por esta gestão e deveria ter sido severamente coibido pelas polícias Civil e Militar” (fig. 1). A isenção alegada pela Prefeitura deu um sentido a mais na ambígua e progressiva inserção do Paredão na cotidianidade festeira do Recôncavo

Um detalhe deve ser adicionado como conclusão deste registro: todos os ritmos são construídos pela repetição. O recurso mais empregado nos pagodes é o que comumente se conhece por "CD travado". Muitas vezes é até mesmo essa "trava" ou "defeito" que se torna o condutor da música. O que confere a tudo o mais uma espécie de sensação de hipnose contínua e que, certamente, com a ingestão de doses monumentais de cerveja, se transforma num torpor coletivo. Mas é, principalmente, uma sugestão constante de devoração e é somente esta que une todos os que ali estão.

Referências

- Debord, G. 1997. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Deleuze, G.; Guattari, F. 2012. "O liso e o estriado". In: Deleuze, G.; Guattari, F. *Mil Platôs*. São Paulo: Ed. 34.
- Lazzarato, M. 2014. *Signos, máquinas e subjetividades*. São Paulo: Sesc, N-1 Edições.
- Lotman, I. 1999. *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. Barcelona: Gedisa.
- Lotman, I. 1996. *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Cátedra.
- Lotman, I. 2013. *The unpredictable workings of culture*. Tallin: TLU Press.
- McLuhan, M.; Babin, P. 1978. *Era eletrônica. Um novo homem, um mundo diferente*. Lisboa: Multinova.
- McLuhan, S.; Staines, D. 2005. *McLuhan por McLuhan*. Rio de Janeiro: Ediouro.
- Perez, L. 2012. "Festa além da festa" In: Perez, L.; Amaral, L.; Mesquita, W. (Org.). *Festa como perspectiva e em perspectiva*. Rio de Janeiro: Garamond.
- Santos, M. 2004. *A natureza do espaço*. São Paulo: Edusp.

DADOS DO AUTOR

Júlia Leite Nogueira Sardenberg é discente do curso de Bacharelado Interdisciplinar em Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia.

Lúcio Agra é pesquisador graduado (Bacharel) em Letras Português Literaturas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1982), Licenciatura em Letras Português Literaturas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1982), mestrado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1993), doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1998), pós-doutorado no IEL - Unicamp (2023-24). Professor

Adjunto da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, no Cecult - Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas, e vice-coordenador do Mestrado em Artes, no mesmo Centro; membro do corpo permanente do Programa de Pós-Graduação em Estudos do Contemporâneo nas Artes da UFF. Tem experiência na área de Comunicação e Artes, com ênfase em Semiótica das Artes, atuando principalmente nos seguintes temas: poesia - poética - arte e tecnologias, performance - artes do corpo, poesia eletrônica e digital e performance-arte, tecnologia e vanguardas, teorias da comunicação. Além dessas atividades também é artista da performance e curador.

Regiane Nakagawa é graduada em Comunicação Social - habilitação Rádio e TV pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho- Unesp (1995), mestre (2000) e doutora (2007) em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Realizou estágio pós-doutoral em Ciências da Comunicação na ECA-USP (bolsista Fapesp 2011- 2012) e na Universidade Complutense de Madrid (2018-2019). É professora Adjunta do Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas (CECULT) da UFRB, profa. permanente e vice-coordenadora do PPG em Comunicação da UFRB, profa. permanente do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade/ UFBA e Gestora de Pesquisa do CECULT/ UFRB. De 2002 a 2014 foi professora da PUC/SP, onde também foi coordenadora do curso de Publicidade e Propaganda (2007 a 2011) e diretora adjunta da Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras e Artes (2013-2014). É Vice-líder do grupo Grupo de Pesquisa Espaço-Visualidade, Comunicação-Cultura, certificado pela PUC/SP no CNPq, e membro do GPESC - Grupo de Pesquisa em Semiótica e Culturas da Comunicação, certificado pela UFRGS no CNPq. Parecerista da Fapesp. Foi coordenadora do Grupo de Pesquisa Semiótica da Comunicação da Intercom- Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares em Comunicação, de 2011 a 2014. Tem experiência nas áreas de Comunicação, Semiótica da Cultura e da Arte, Retórica, Mídias e Cidade.

LICENÇA DE USO

Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar e criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.