

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO - UFPE**  
**CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS - CFCH**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA - PPGS**

MANOEL SOTERO CAIO NETTO

**PRÁTICAS CULTURAIS EM CONTEXTOS PERIFÉRICO-  
URBANOS E SUAS INTER-RELAÇÕES/INTERPELAÇÕES:**  
*ações coletivas, processos de identificação e apropriações  
tecnológicas nos gêneros musicais Kuduro e Cumbia Villera*

Recife  
2016

MANOEL SOTERO CAIO NETTO

**PRÁTICAS CULTURAIS EM CONTEXTOS PERIFÉRICO-  
URBANOS E SUAS INTER-RELAÇÕES/INTERPELAÇÕES:**

*ações coletivas, processos de identificação e apropriações  
tecnológicas nos gêneros Kuduro e Cumbia Villera*

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de Pernambuco (PPGS-UFPE), como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Sociologia.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Marcondes  
Ferreira Soares

Recife  
2016

Catálogo na fonte  
Bibliotecária Maria Janeide Pereira da Silva, CRB4-1262

C135p Caio Netto, Manoel Sotero.  
Práticas culturais em contextos periférico-urbanos e suas interrelações/interpelações : ações coletivas, processos de identificação e apropriações tecnológicas nos gêneros musicais Kuduro e Cumbia Villera / Manoel Sotero Caio Netto. – 2016.  
251 f. : il. ; 30 cm.

Orientador : Prof<sup>o</sup>. Dr<sup>o</sup>. Paulo Marcondes Ferreira Soares.  
Tese (doutorado) - Universidade Federal de Pernambuco, CFCH.  
Programa de Pós-graduação em Sociologia, 2016.  
Inclui Referências.

1. Sociologia. 2. Música – Aspectos sociais. 3. Música – Análise do discurso. 4. Música periférico-urbana. 5. Processos de identificação. 6. Apropriações tecnológicas. 7. Ações coletivas. I. Soares, Paulo Marcondes Ferreira. II. Título.

301 CDD (22. ed.)

UFPE (BCFCH2016-68)

MANOEL SOTERO CAIO NETTO

**PRÁTICAS CULTURAIS EM CONTEXTOS PERIFÉRICO-URBANOS E  
SUAS INTER-RELAÇÕES/INTERPELAÇÕES: ações coletivas, processos  
de identificação e apropriações tecnológicas nos gêneros Kuduro e Cumbia  
Villera**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação  
em Sociologia da Universidade Federal de  
Pernambuco, como requisito parcial para a  
obtenção do título de Doutor em Sociologia

Aprovada em: 24/02/2016

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Paulo Marcondes Ferreira Soares (Orientador)  
Universidade Federal de Pernambuco

---

Prof. Dr. Remo Mutzemberg (Examinador Interno)  
Universidade Federal de Pernambuco

---

Profa. Dra. Rosane Maria Alencar da Silva (Examinadora Interna)  
Universidade Federal de Pernambuco

---

Prof. Dr. José Antônio Feitosa Apolinário (Examinador Externo)  
Universidade Federal Rural de Pernambuco

---

Prof. Dr. Jelder Silveira Janotti Júnior (Examinador Externo)  
Universidade Federal de Pernambuco

## **Agradecimentos**

Gratidão é uma coisa que sinto. Quem somos? Nós em mim! Arte é ação coletiva e a síntese aqui proposta não se distancia desse emaranhado de biografias, conversas, dilemas, experiências, diálogos, tensões, desejos, encontros e amores. Aqui estão os laços e múltiplos nós. Aqui somos afeto. Transbordemos!

### **Um grande abraço,**

à Paulo Marcondes pelas orientações, compreensão dos atropelos e parcerias musicais que surgiram com a mesma urgência dos prazos acadêmicos. Obrigado por ser esse acadêmico “inconformista” e outsider. “Caminho é o que se faz em desatino”, meu querido.

aos docentes pela formação e pelos treze anos de convivência na UFPE: Remo Mutzemberg, Cynthia Hamlin, Jorge Ventura, Roberta Campos, Parry Scott, Cida Nogueira, Lília Junqueira, Renato Athias, Jonatas Ferreira, Eliane Veras, Marcelo Medeiros, Ricardo Santiago, Jeder Janotti, Rosane Alencar, Carlos Sandroni e Felipe Trotta.

aos docentes que conheci nos “congressos da vida”: Maria Celeste, Edson Farias, Frank Marcon, Márcia Tosta Dias e Santuza Cambraia.

aos amigos da Gerência de Vigilância Socioassistencial da Prefeitura da Cidade do Recife: Paula Moraes, Cristiano, Paulo, Rita, Iremar e Pedro.

ao grupo de pesquisadores que convivi na 1ª Conferência Internacional do Kuduro: Stef Meaow, Ananya Kabir, Manuel Barcia, Rosa Manuel, Garth Sheridan, Agnela Wilper, Frederick Mohen, Benjamin lebrave, Marissa Moorman, Toke Toquim, Xano e Adelaide

à todos os kuduristas, produtores, DJ's e cumbieros

à Paula Santana, companheira de vida e de luta. Esta que se tornou minha referência bibliográfica e modelo de docência. Esta que “corporifica as palavras pelo exemplo” e que não separa a “ética da estética”. Esta militante feminista que me faz repensar fenômenos sociais e a minha própria vida. Ela me inspira. Aprendo demais todos os dias e sou grato pela

oportunidade que a vida me deu. Desejei a docência ao ver nos olhos dela as ambivalências desse lugar. Ela é arte e eu faço parte.

à minha família pelo compartilhamento das histórias. Agradeço especialmente ao meu irmão Cadinho, meu pai Sotero, meu sobrinho Matheus, Verônica, Seu Geraldo e D. Solange.

à minha mãe Claudinete, que partiu antes disso tudo começar. E se o amor fosse maior que a saudade? Quero acreditar que seja... ao menos daqui a pouco.

aos parceiros dos projetos musicais. Obrigado “Us’ast de tua Lábia and the Honoris Causa”, “A dOBRA” e “Espelho D’Água”. Carlos, João, Edvaldo, Paulinho, Tony, Nicolas, Calado, Izidro, Estêvão, Márcio, Johann, João Lin e Felipe Peres, sintam-se abraçados!

aos amigos Breno, Marcio, Val, Lenira e João Paulo. Aqui sempre encontrei o riso fácil e honesto.

aos amigos docentes que fiz na UFRPE e na FACHUSST.

ao coletivo de bandas Ebasta - Encontro de Bandas Alternativas de Serra Talhada.

### **A Dobra**

Qualquer esquina se desdobra em mil caminhos  
Qualquer caminho esse infinito labirinto  
Todo caminho é sonho é sanha e instinto  
É o faro da matilha dos famintos  
No horizonte que ferveilha sol a pino  
O solo seco errante o verde a rizoma  
O peregrino da memória o sem mirante  
Como o olhar caleidoscópico de menino  
A ver um mar do outro lado da colina  
A cada dobra do caminho que lhe ensina  
Caminho é o que se faz em desatino  
Nunca por obra e graça do destino

(Paulo Marcondes)

## RESUMO

Este estudo se propõe analisar os campos de forças (Benjamin, 2007) dinâmicos resultantes de práticas culturais motivadas em contextos periférico-urbanos, bem como refletir sobre as inter-relações, confrontos e interpelações decorrentes desses processos sociais agenciados coletivamente (Becker, 1977). Diante desse contexto, esta pesquisa irá se debruçar sobre o Kuduro angolano e a Cumbia villera argentina, uma vez que estes compõem arranjos identitários (Hall, 2004) articulados no espaço urbano contemporâneo sob a intensa mediação e apropriação de artefatos tecnológicos. Em consonância com Hennion (2002), a perspectiva ventilada aqui é que tanto os grupos sociais como os artistas estão simultaneamente à procura da construção de suas identidades, e que estas giram em torno de certas práticas artísticas. Neste sentido, ressalto a importância dessas movimentações que provocaram outras disposições da produção musical, haja vista as inscrições locais e suas práticas discursivas - condições de produção e consumo de textos particulares (Fairclough, 2001). Em síntese, busquei compreender como se dão os processos de identificação e legitimação de práticas culturais em contextos periféricos-urbanos (Kuduro e Cumbia Villera) dentro da intrincada relação que envolve o globalismo da apropriação musical, os processos de identificação locais, a negativização dos aspectos culturais dos agentes e a ambivalência que transita entre desejo e recusa de integração. Desta maneira, analiso a construção de repertórios discursivos que produzem deslocamentos sobre a periferia (Frúgoli, 2005) e contrapontos por meio da leitura transfigurada do cotidiano.

Palavras-chave: Processos de Identificação. Apropriações Tecnológicas. Ações Coletivas. Músicas periférico-urbanas

## **ABSTRACT**

This study aims to analyse the dynamic force fields (Benjamin, 2007) resulting from cultural practices induced in peripheral-urban contexts, as well as how to reflect on the interrelations, confrontations and interpellations deriving from these collectively factored social processes (Becker, 1977). Before this context, this research will delve into the Angolan Kuduro and the Argentinian Cumbia Villera, since these compose identity arrangements (Hall, 2004) articulated in the contemporary urban space under the intense mediation and appropriation of technological artifacts. Attuned with Hennion (2002), the perspective aired here is that the social groups as well as the artists are simultaneously in search of the construction of their identities, and that these swirl around certain artistic practices. In this sense, I emphasize the importance of these movements that provoked other dispositions in musical production, considering the local inscriptions and their discursive practices - conditions for the production and consumption of particular texts (Fairclough, 2001). In short, I aimed to comprehend how the processes of identification and legitimation of these cultural practices are set in their respective contexts within the relation, always complex, among the globalism of musical appropriation, the regionalism of belongings, the stigmatizing of the musical culture itself and the ambivalence that transits between the desire for and the refusal of integration. In this manner, I analyse the construction of discursive repertoires that create translations over the periphery (Frúgoli, 2005) and counterpoints through the transfigured reading of everyday life.

**Keywords:** Processes of Identification. Technological Appropriation. Collective Actions. Peripheral-urban Music

## LISTA DE FIGURAS

Foto 1 - Nacional Cine-Teatro em Luanda.....	84
Foto 2 - Mercado São Paulo.....	85
Foto 3 - Recorte da cena – “Kickboxer: o desafio do Dragão”.....	92
Foto 4 - Candongueiros – Paisagem Sonora em Luanda.....	95
Foto 5 - Coletâneas no formato de Mp3.....	96
Foto 6 - Estúdio de Gravação de Kuduro.....	102
Foto 7 - DJ Devictor compondo nova batida.....	102
Foto 8 - Estúdio - Aquário de gravação das vozes.....	102
Foto 9 - DJ Devictor e o Kudurista Kapashow no estúdio de gravação.....	103
Foto 10 - Kapashow – Estúdios caseiros de gravação nos Mussekés.....	103
Foto 11 - DJ Guerrito trabalhando no estúdio.....	103
Foto 12 - DJ MJ – Estúdio de gravação nos Mussekés.....	104
Foto 13 – Zungueiros.....	105
Foto 14 - Jovens kuduristas que participaram da 1ª KIC.....	109
Foto 15 - Os Nirvana e Sacerdote.....	112
Foto 16 - Dama Pancha/Oma/Dama Iola Noivada/ Kuduro no Elinga.....	112
Foto 17 - Os mais Potentes - Kuduro no Elinga.....	112
Foto 18 - Entrevista com Puto Lilas.....	114
Foto 19 - Painel situado em restaurante com a representação do bandoneon.....	128
Foto 20 - Mafalda.....	128
Foto 21 - Plaza de Mayo.....	129
Foto 22 - Mural localizado na livraria de “las madres”.....	129
Foto 23 - Capas de disco “Damas Gratis”.....	147
Foto 24 - Capas de disco “Damas Gratis”.....	147
Foto 25 - Pablo Lescano.....	150
Foto 26 - Pablo Lescano.....	156
Foto 27 - Capa do disco “Arriba las Manos” – Pibes Chorros.....	156
Foto 28 - Capa do disco “Criando Cuervos” – Pibes Chorros.....	156
Foto 29 - Protesto de obreiros negros argentinos na “plaza del mayo”.....	163
Foto 30 - Arriba las manos – Chamamento da Cumbia Villera.....	185
Foto 31 - BRUNO M, Batida Únika, Vol. 2.....	196
Foto 32 - Formato de divulgação mais comum dos discos de Kuduro.....	197
Foto 33 - Zungueiras no mercado São Paulo.....	212
Foto 34 - Zungueiras no mercado São Paulo.....	212
Foto 35 - BRUNO M., Batida Únika vol 1. (2008) e Batida Únika vol. 2 (2012).....	217

## SUMÁRIO

<b>Introdução</b> .....	13
<b>CAPÍTULO I - Repertórios clássicos e novos acordes dissonantes</b> .....	23
1.1 Música e sociologia: estudá-la como atividade ou objeto? .....	23
1.2 Sobre Adorno, a perspectiva internalista e a indústria cultural.....	25
1.3 Sobre o comportamento musical, a música ligeira e a música séria: aprofundando o debate.....	37
1.4 Mundos da arte como ação coletiva .....	41
1.5 Música e processos de identificação: uma construção simultânea das identidades de artistas e público .....	47
1.6 Cenas musicais, comunidades e estrutura de sentimentos.....	53
1.7 O gosto musical: o doce e o amargo da periferia .....	59
1.8 Produção e recepção: e quando as coisas não estão distantes?.....	63
1.9 Música, capitalismo e tecnologia: a apropriação tecnológica e autonomia dos agentes	72
<b>CAPÍTULO II - “Sempre a subir”:</b> processos identitários no Kuduro angolano .....	79
2.1 Sobre a pré-produção.....	83
2.2 Contexto social de emergência do Kuduro.....	87
2.3 O Kuduro angolano e as artes do fazer.....	91
2.4 O Kuduro é de Angola: processos de identificação no contexto periférico-urbano.....	106
<b>CAPÍTULO III - Repertórios da Cumbia Villera</b> .....	127
3.1 Contexto sociológico onde a Cumbia Villera começa a tocar.....	131

3.2 As apropriações tecnológicas na produção musical Villera .....	138
3.3 O fenômeno da Cumbia Villera e os processos de identificação .....	145
3.4 !AGUANTE, Pibes Chorros!.....	157
3.5 O dilema racial argentino .....	160
<b>CAPÍTULO IV - O discurso como prática social: para compreender o campo de forças nas letras do Kuduro angolano e da Cumbia Villera argentina .....</b>	<b>167</b>
4.1 A análise crítica do discurso.....	168
4.2 Cumbia Villera: o lunfardo, a abordagem do cotidiano precarizado e reforço dos vínculos.....	174
4.3 Kuduro: público e artistas narram e performatizam uma espécie de “contra-história” angolana.....	195
4.3.1 <i>Análise das letras do Kuduro angolano</i> .....	204
4.4 Mixando os repertórios da Cumbia Villera e do Kuduro .....	223
4.5 A Periferia e processos de identificação: das villas e dos mussekés .....	223
<b>Considerações Finais .....</b>	<b>235</b>
Lado A – O esboço de autoanálise (ou introdução do fim).....	235
Lado B – O esforço da inaudita “paráfrase” (ou só precaução, enfim).....	237
<b>Referências Bibliográficas .....</b>	<b>240</b>

## INTRODUÇÃO

---

A partir da incursão sociológica no tema da música, muitos aspectos despertaram a minha atenção. Dentre eles, reverberou com intensidade a possibilidade de estudar o campo de forças dinâmico de algumas práticas culturais em contextos periférico-urbanos, a saber, o Kuduro de Luanda e a Cumbia Villerada Argentina. Ao refletir sobre a ideia, Benjamin percebe que “(...) cada fato histórico apresentado dialeticamente se polariza, tornando-se um campo de forças no qual se processa o confronto entre sua história anterior e sua história posterior. Ele se transforma neste campo de forças quando a atualidade penetra nele.” (BENJAMIN, 2007, p. 512). Diante disso, faz-se necessário iniciar a discussão com um “ensaio” dessas movimentações.

A Cumbia Villera, como se poderá aprofundar adiante, é um gênero musical que emerge das *villas* (favelas) de Buenos Aires. As letras e sonoridades amplificaram as vivências desses espaços de vulnerabilidade social, onde questões relacionadas ao tráfico e delitos diversos fazem parte do cotidiano. Esta rotina, por sua vez, é tocada e transfigurada por meio de instrumentos baratos e letras que localizam os conflitos cotidianos dos bairros pobres de Buenos Aires. Desta maneira, trata-se de um gênero musical que se apropria da linguagem do cotidiano das *villas* e, nessa perspectiva de revelar as situações de devastação, violência, uso de drogas, acabam por promover o reforço de vínculos sociais.

Do outro lado do Atlântico, dentre os fenômenos artísticos e culturais que fornecem importantes fontes de apreciação para a compreensão de Angola, surge o *Kuduro*, um estilo de dança e música nascido em Luanda, nos anos noventa, que se alastrou por meio das migrações e da internet por outros países. As letras de *kuduristas* circulam localmente e em muitos outros países da Europa (principalmente Portugal). Neste sentido, um caráter problematizador do cotidiano, como também dos rumos do país são ventilados. Além disso, fazer *Kuduro* representa, para muitos dos jovens *kuduristas*, a possibilidade de acessar determinados recursos da vida social, ou seja, prestígio, sucesso, poder, dinheiro, educação, entre outros (recursos estes distribuídos de maneira tão desigual na sociedade angolana). Público e artistas narram e performatizam uma espécie de “contra-história” angolana, ressignificando o cotidiano e, especialmente, desconstruindo estereótipos.

Diante desse repertório, identificamos algumas práticas e sentidos que estão em sintonia. Esses gêneros se apropriaram e fazem usos estratégicos das tecnologias digitais para a circulação das músicas, valorizam ou produzem o espaço social da periferia<sup>1</sup> e elaboram discursos para o local e acontecimentos musicais. Contudo, não simplificarei o método de pesquisa na busca das semelhanças apenas. Embora elas tenham sido importantes na construção do objeto e do problema de pesquisa, a partir da reflexão em torno de um fenômeno transterritorial buscarei os contextos que singularizam essas práticas musicais. A ação coletiva é importante nessa construção de identidades simultâneas de artistas e público, embora os sentidos sejam diversos. Como veremos, torna-se conveniente perceber como estes gêneros promoveram estratégias de produção semelhantes a partir de usos inventivos das tecnologias digitais que se difundiram no final dos anos 1990 e início dos anos 2000, quando também acontece a cisão das empresas de fonogramas e de tecnologias<sup>2</sup>. (NICOLAU, 2008)

A proposta estará atenta a este campo de forças, isto é, ao nível de tensão que esses gêneros carregam no seu processo de agenciamento. Porém, gostaria de deixar claro ao longo desta tese que esses gêneros não se definem numa posição anti-capitalista, mas podemos perceber muitas vezes um desejo de ingresso nesse mercado das *Majors*<sup>3</sup>. Destarte, merece ser problematizado também em que medida os discursos e as práticas se arrefecem e se disciplinam nesta busca de integração/cooptação e conveniência. Reforço essa ambivalência e tensão destes agentes com a lógica da indústria cultural, já que a “confrontação” pode não se

---

<sup>1</sup>Penso que a noção de periferia vai além do referente espacial. Enquanto espaços de pobreza nas cidades, “as favelas e periferias seriam mesmo indissociáveis da concepção dual – e hegemônica - da realidade urbana, que no correr das últimas décadas se expressaria através de diferentes polaridades, “tais como formal-informal, integrado-excluído, favela-bairro, centro-periferia”, sempre tendo a questão da “ilegalidade” como um dos “critérios diferenciadores” desses pólos” (ROSA, 2009). Ir além desse referente espacial implica abranger referentes simbólicos ou mesmo axiológicos. Contudo, compreendo que essa categoria pode ser problematizada, fundamentalmente, a partir da perspectiva dos agentes investigados, já que podemos problematizá-la também como categoria nativa.

<sup>2</sup> Segundo Nicolau, “transferência do faturamento da indústria fonográfica do meio tradicional para as vendas digitais leva também a um deslocamento de forças nesse setor industrial. A tecnologia, que servia apenas de meio para o negócio da música, alcança outras etapas do processo desse negócio e passa a não ser apenas uma parte subsidiária à indústria fonográfica, e, sim, também uma alternativa e, assim, uma concorrente a esta. Explicamos: a tecnologia servia para a indústria fonográfica como um meio cujo fim era um produto de pleno controle desta última. A partir do momento em que a tecnologia permitia a indústria ter um produto finalizado (um CD, um vinil ou mesmo uma partitura impressa), eram as gravadoras e as editoras de música que determinavam o modo de negócio a seguir. A tecnologia podia reduzir o preço, apresentar melhores produtos, sem, contudo, definir maneiras de negociar (NICOLAU, 2008, p. 145). A questão é que ao haver essa cisão, as empresas de tecnologia puderam propor e forçaram novas formas de negócios em diversos segmentos, entre eles o da música. Isso ocorre porque os produtos que estas indústrias desejam lançar no mercado são distintos e, com essas redefinições, ficam cada vez mais evidentes, ou seja, o valor do negócio para as indústrias não está no mesmo lugar. (CAIO, 2010).

<sup>3</sup>Companhias ou gravadoras que monopolizam a produção e distribuição de música gravada no mundo (DIAS, 2000).

configurar como ideologia - mas, muitas vezes por necessidade ou “posição” - e a integração pode ser desejada.

Em consonância com Soares<sup>4</sup>, compreendo que, apesar de trazer o conceito de resistência para o debate, a ideia de “confrontação” e contraposição nos traz algo mais dinâmico e condizente com o que observei nos fenômenos. São movimentação e agenciamentos que surgem no influxo dos processos de modernização e, ao produzir uma dicção distinta e marginalizada frente à cultura oficial, produzem “confrontos”, ainda que não possamos demarcar claramente uma posição ideológica. Neste sentido, poderíamos notar uma constelação de elementos culturais que se abre numa dinâmica de manifestações complexas de alteridade e ethos sociais, mesmo que se apresentem, em alguma medida, mitigados na lógica de mercado.

Soares, ao se sentir incomodado com a palavra resistência, nota que a construção carrega implícita ou explicitamente a ideia de contenção que, na sua compreensão, não deveria sobrepujar os processos, dinâmicas e articulações mais complexas no âmbito da cultura. Segundo ele, por mais arraigados que sejam os valores de um grupo, o que lhe escapa ou o que é desejado não deveria ser tratado como resistência, pois já é outra coisa. Quando um grupo social “resiste” politicamente a algum tipo de mudança, seja ele por quaisquer critérios ou horizontes, o próprio grupo se recria, cultural e politicamente, no sentido de que erige os argumentos necessários para sua contraposição. No lugar de resistência, por esses motivos, Soares prefere pensar em contraposições ou em dissidências, quando o momento instituinte se insurge ao instituído. Em sintonia com Deleuze, Soares admite que o devir estaria marcado pelo elemento rizomático, que ocupa espaços, labirintos, enfim, apropria-se e se ramifica como algo viral - que contamina. Não obstante, tudo seria muito ambivalente já que isso poderia descambar no sentido utópico ou mesmo num sentido conservador.

Problematizaremos os confrontos e contraposições destes artistas que transfiguram a vivência na periferia e promovem outras cartografias musicais não previstas, inicialmente, pela indústria do entretenimento. A reflexão crítica deseja, portanto, escapar de uma possível auratização dos fenômenos analisados.

---

<sup>4</sup> Sirvo-me aqui da argumentação feita por meu orientador sobre questões de resistência cultural no processo de orientação. Esse uso “precoce” da ideia dele, que está sendo desenvolvida para publicação posterior, fez-se necessário em virtude da percepção da rigidez e que o termo poderia induzir. Nesse sentido, a relativização ou compreensão do conceito de resistência passa pelo diálogo com Soares que, por sua vez, não foi público e muito menos publicado.

Posso dizer que me aproveito aqui da abertura promovida pela etnomusicologia contemporânea e epistemologias interacionistas, ou seja, estou atento aos sentidos dos agentes mesmo em se tratando de música pop<sup>5</sup> (essa generosidade não é comum para com as músicas massivas<sup>6</sup>). No caso da etnomusicologia contemporânea localizamos muitas interfaces com a sociologia, tendo em vista o seu interesse pelas músicas urbanas (não se trata mais de pesquisar somente aquele “outro” que é distante). Essa relação da música vs alteridade nos coloca algumas questões, uma vez que pensar “o outro” pode nos trazer - em extremos - uma visão romântico-idealista das práticas, como também, por outro lado, uma visão eurocêntrica. O que deve ficar claro, desde o início, é que procuro compreender os sentidos atribuídos pelos agentes à prática musical e não seria possível resolver a questão sob o prisma adorniano do “fetichismo na música” (ADORNO, 1999) que, por sua vez, ressaltaria a lógica da produção e deixaria de lado um vasto material que permite a compreensão da construção de identidades simultâneas de artistas e público. Não obstante, considero que a música, pensada em alguma medida como obra dos contextos ora investigados, também é levada a condição de objeto de consumo pelos seus produtores. Portanto, devemos considerá-la também como item de mercado e objeto de fetiche que, ao mesmo tempo em que lhes escapa, quer-se na mão da indústria. Problematizaremos, portanto, essa relação de não ajustamento e integração às lógicas de mercado.

Desta forma, delimito o meu objeto de pesquisa: o campo de forças das *práticas musicais em contextos periféricos (Kuduro e Cumbia Villera) que, por sua vez, revela dinâmicas identitárias articuladas no espaço urbano contemporâneo sob a mediação de artefatos tecnológicos.*

Apresentado o objeto, faz-se necessário colocar sob que prisma será refletido, isto é, o problema de pesquisa da tese: *como se dão os processos de legitimação de práticas culturais em contextos periféricos-urbanos (Kuduro e Cumbia Villera) dentro da intrincada relação que envolve o globalismo da apropriação musical, os processos de identificação locais, a negativização dos aspectos culturais dos agentes e a ambivalência do desejo ou recusa de integração?*

As tensões provocadas pelos agenciamentos ou movimentações musicais periférico-urbanas mais antigas como o Funk e o Rap, por exemplo, puderam ser problematizadas pela

---

<sup>5</sup> Desejo pensar os sentidos atribuídos pelos agentes à prática musical e não resolver o problema sob o prisma adorniano do “fetichismo na música” (ADORNO, 1999).

<sup>6</sup> Essa abertura e preocupação são sinalizadas por Trotta (2007) e Semán (2012), assim como estará em Frith (1996).

antropologia e sociologia no âmbito da resistência, subversão ou, em última instância, como sinalizadoras de uma reconfiguração de relações de poder. Isso, contudo, não nega a ambivalência característica desses fenômenos, ou seja, a integração muitas vezes é desejada (embora os termos dessa negociação não sejam homogêneos entre os gêneros periféricos). Nesse fluxo, as emergências recentes do *Kuduro* e da *Cumbia Villera* continuam a interpelar teorias e conceitos caros às Ciências Sociais, levando-nos a importantes discussões em torno do reposicionamento das dinâmicas contemporâneas urbanas, como também acerca dos “campos de forças” e “conveniências culturais” (YÚDICE, 2006). Assim, poderemos compreender estes gêneros como artefatos ou cristalizações da sociabilidade juvenil contemporânea e, portanto, reveladores de uma forma peculiar de apropriação das tecnologias digitais de divulgação, de compartilhamento de conteúdo, de ideias, como também do agir coletivo, que é capaz de mobilizar processos de identificação complexos. A escolha do *Kuduro* e da *Cumbia Villera* admite a problematização de intersecções e incidências diversas por meio da configuração de territorialidades<sup>7</sup> (*villas* e *musseques*) marcadas por ondas migratórias ainda pouco investigadas na sociologia brasileira, como as migrações *interperiféricas* entre países vizinhos (Paraguai, Bolívia e Peru, em Buenos Aires; Congo, Guiné-Bissau e Moçambique, em Luanda). Neste fluxo, o contexto social termina por *transbordar* nas letras e nas formas astutas e incessantes de produção. Para construir um *corpus* coerente com esta proposta, traremos amplo material discursivo, no intuito de contemplar as ambivalências, tensões e fraturas operadas pela *Cumbia Villera* e pelo *Kuduro*, a saber: comentários publicados na plataforma *YouTube*, entrevistas com *kuduristas*, *cumbieros*, DJ’s e letras de músicas.

Como traço constitutivo desta pesquisa, intuo que a emergência dessas práticas culturais no contexto das periferias urbanas tem provocado um debate em torno de um possível reposicionamento das dinâmicas culturais, pois fica cada vez mais claro que o modelo de negócio que busca defender as *Majors* (indústrias culturais) não se ajusta coerentemente com as demandas e os contextos latino-americanos (estendo este argumento para a noção de periferia). Não faz sentido promover um discurso e um mercado cultural que, por falta de recursos materiais de grande parte da população, não pode se realizar enquanto consumidor. Como veremos, esses públicos e artistas buscam alternativas de produção, entre

---

<sup>7</sup> Lefebvre (2006) chamaria esse delineamento de “produção do espaço”

outras razões, por não haver uma proporcionalidade entre o que se ganha e os valores médios dos produtos culturais na lógica do *copyright*.

Essas agências, quando assim admitidas, têm sido problematizadas no âmbito da resistência, subversão ou, em última instância, como sinalizadoras de uma reconfiguração de relações de poder. Outro aspecto que se revela promissor na discussão do objeto enquanto fenômeno é a valorização do local (um tipo de regionalismo), seja proposto diretamente ou não. Todavia, esse regionalismo se utiliza largamente de aportes, ferramentas e artefatos disponíveis e difundidos em âmbito global. Reforço, pois, a ideia de um alargamento do local, isto é, o status deste que era conferido apenas à cultura popular começa a transbordar, já que a perspectiva da homogeneização, mesmo quando falamos da cultura de massa, pode e precisa ser questionada.

Com relação à pertinência e originalidade do estudo, posso assegurar que não encontramos muitas produções acadêmicas brasileiras, sobretudo sociológicas, que reflitam sobre os gêneros musicais aqui apresentados. Quando comecei a pesquisar o Kuduro, poucos eram os trabalhos de fôlego realizados no Brasil sobre o gênero. Os trabalhos de Frank Marcon (2011) sem dúvida eram, e continuam sendo, referências fundamentais sobre o tema “Kuduro e diáspora”. Não localizo, contudo, muitas investidas de dissertações e teses no cenário nacional<sup>8</sup>. Com a Cumbia Villera isso fica ainda mais escasso, pois não localizei trabalhos sociológicos dentro ou fora da academia<sup>9</sup>. Talvez a provocação de Alabarces faça sentido, isto é, de que “desde hace varios años venimos diagnosticando, en espacios distintos, la desaparición de los estudios sobre cultura popular de los mapas y las agendas académicas. Hace poco debimos comenzar a rectificarnos” (ALABARCES, 2008, p. 1).

Portanto, gostaria de sugerir perspectivas que ora retificam, ora contestam, ora ampliam o conhecimento sobre a questão da música popular massiva e periférica. A originalidade da pesquisa pode ser compreendida a partir da sua síntese ou mesmo pelo seu caráter exploratório. Em último caso, as vozes desses agentes serão transcritas e problematizadas no papel, o que, na minha compreensão, já se torna uma contribuição. Isso implica ponderar que a originalidade das produções acadêmicas está também na inventividade e no dinamismo das próprias práticas investigadas, que se renovam e se ressignificam a cada

---

<sup>8</sup> Ver Faria (2014).

<sup>9</sup> Sob outro prisma, focado no direito e na economia, a Fundação Getúlio Vargas tem se esforçado no mapeamento do negócio da música na periferia. Indubitavelmente, esse material tem provocado um profícuo diálogo com as minhas questões e reforçam a ideia do dinamismo dessas práticas e seu caráter massivo. (LE MOS, 2007).

passo dado ou cada letra criada. Diante disso, resta-me apresentar o plano da tese, que pode ser descrito a partir da descrição sintética dos capítulos.

A proposta do primeiro capítulo, fundamentalmente, é apresentar o quadro teórico-metodológico da pesquisa sem, como isso, ambicionar cobrir a vasta bibliografia dos autores que “tocaram a música” de alguma forma. Como diria Oliveira (2008), trata-se da construção do olhar sobre o objeto que, necessariamente, é modificado em função dessas miradas. Não existe, portanto, um objeto essencial, mas aquele construído pelo olhar do pesquisador que tem suas preocupações, desejos e valores. Não quero advogar a falta de rigor ou método, mas é preciso deixar claro as minhas intencionalidades com relação ao que consigo visualizar e compartilhar em tese. Para tanto, serão trazidos para discussão os autores que borram as fronteiras da sociologia, antropologia, comunicação, filosofia, entre outras áreas, já que o estudo carrega a intenção do interdisciplinar. Diante dessa preocupação com o estado da arte da relação música e sociedade, discutirei os repertórios clássicos, bem como os novos acordes dissonantes que, por sua vez, introduzem novas questões em função de uma reorientação teórica, mas também pelas mudanças mais amplas que a produção musical enseja na contemporaneidade. Trarei o que chamo de reflexões recorrentes - ou pontos de referência do pensar sociológico - para sinalizar as diferenças que envolvem os estudos que fazem leituras externalistas e internalistas das obras, isto é, farei a distinção teórico-metodológica entre as abordagens que problematizam a “música como atividade” daquelas que examinam a “música como objeto”. Além disso, procuro já no primeiro capítulo estabelecer a relação entre música, processos de identificação e apropriações tecnológicas, tendo em vista o desejo de fundamentar o meu olhar sobre os agenciamentos propostos pelos agentes do kuduro e da Cumbia Villera. Os critérios de valoração estarão contidos nessa primeira parte da tese, onde me debruçarei simultaneamente sobre as questões do gosto, processos de distinção, como também sobre aqueles temas pertinentes à ambivalência que sinalizei acima. Por último, a metáfora da “cena musical” compõe esse universo de possibilidades de interpretação que gostaria de trazer como referência, pois a produção do espaço social é fundamental para o “objeto” que, apesar desse uso recorrente e legitimado, não tem nada de inerte, inativo ou opaco.

O segundo e terceiro capítulos têm propostas e características semelhantes, pois são neles que apresento, em separado, os gêneros investigados e procuro articular a pesquisa empírica com a interpretação de resultados parciais. Como a análise do corpus da pesquisa será contemplada pela metodologia da análise de discurso, é necessário expor que nesses

fragmentos serão apresentadas as práticas sociais através dos métodos crítico e histórico recomendados por Fairclough (2001), ou seja, na medida em que comovemos os processos articulatórios que informam os textos, revelamos conexões e sentidos que estão ocultos. Neste sentido, as práticas culturais serão construídas através de sua contextualização ou imbricamento no próprio decurso histórico onde se localizam, bem como adiantarei uma proposta de estudo de recepção por meio da análise de discursos garimpados do YouTube. Esses comentários publicados vão além de um julgamento estético das músicas, isto é, são avaliações que expressam também a problemática social que as antecede. Desta forma, esse material discursivo servirá de base para a compreensão das disputas na esfera de interação em rede, muito comuns e rotineiras para os gêneros aqui investigados. É preciso indicar também que outras teorias serão mobilizadas para além daquelas que foram apreciadas no primeiro capítulo, pois acredito que devemos nos permitir alguma liberdade e autonomia para desvios, onde as explicações conjecturais estão a serviço das observações mais empíricas que nos deparamos na trajetória de pesquisa.

O capítulo segundo, especificamente, procura apresentar o kuduro angolano e suas várias facetas. Para tanto, situo o fenômeno e o localizo em Angola a partir de um breve histórico recente do país. A partir disso, analiso diversos aspectos envolvidos nessa música, que vão desde os usos tecnológicos à sua caracterização como cultura jovem repleta de agenciamentos coletivos. Na composição deste fragmento, utilizei um vasto material de pesquisa construído na cidade de Luanda no mês de Maio de 2012 durante a 1ª Conferência Internacional do Kuduro. A situação também oportunizou o contato e a realização de entrevista com diversos kuduristas e DJ's, visitas aos estúdios de gravação, como também conversas e trocas de bibliografias com pesquisadores do gênero, que se reuniram, na oportunidade, com a intenção de debater o fenômeno massivo a partir das suas incidências locais e globais. Neste caso, uso de imediato as passagens de entrevistas, no intuito de apresentar o empírico entremeado pela teoria.

O terceiro capítulo contempla a minha imersão na Cumbia Villera. Neste capítulo, abordo as especificidades desse tipo de Cumbia e as tensões que ela opera por meio de um “discurso desviante” (BECKER, 2008). Com relação ao processo de pesquisa, gostaria de alertar que não foi possível o contato direto com os artistas<sup>10</sup>. Neste sentido, busquei outras

---

<sup>10</sup> Tentei fazer os contatos para a realização da pesquisa de campo e, diante da falta de retorno e da impossibilidade de acessar os agentes (muito famosos em Buenos Aires), resolvi estabelecer outros

possibilidades de construção do material discursivo e que, a meu ver, não deixou de cumprir e ser coerente com os próprios objetivos da investigação. Como já disse, estou interessado em compreender os processos de identificação que se estabelecem e ganham solidez no seu processo discursivo e, neste sentido, os discursos, para o caso da Cumbia Villera, estão disponíveis na internet e não se torna uma tarefa embaraçada localizar entrevistas dos agentes do kuduro nesses espaços. Como estamos falando de música, penso que muito do que fazemos nas pesquisas qualitativas guarda uma semelhança ou estreita relação com o processo de composição instantâneo ou de improviso.

Acredito que a orientação da investigação e os recortes mais precisos devem surgir dos encontros, embates, visitas e tensões vivenciadas no fazer. Aprendemos bastante com as situações imprevisíveis do trabalho de pesquisa e me interesso pela criatividade do pesquisador que, colocado numa situação atípica, é capaz de mobilizar de forma qualificada os métodos e teorias no intuito de compreender aquele universo. Lembremos que assumo um material discursivo amplo. As entrevistas me trariam uma liberdade da comunicação, interação e todas as questões que nos chamam atenção a etnometodologia (GARFINKEL, 2006) e o interacionismo simbólico (MEAD, 1984). Isso, indubitavelmente, não pode ser recuperado. Porém, as falas e interpretações dos agentes estarão aqui problematizadas, tendo em vista a utilização de fontes secundárias. O restante da análise, que tem como *corpus* os comentários do *YouTube* e letras, portanto, não foi irresoluto. Além disso, endosso que todo o percurso da tese reforça essa relação com as tecnologias digitais e interações em rede e, desta maneira, entendo que não estou desviando dos propósitos nem tampouco do objeto, mas mobilizando os seus próprios recursos e ferramentas para a realização da pesquisa e, desta maneira, torno-a factível mesmo diante das adversidades.

O quarto capítulo foi reservado para uma análise mais rigorosa das letras das músicas. Como alerta Fairclough, a multidimensionalidade do discurso deve ser levada em consideração. A análise do discurso, para ele, deve ser empreendida e avaliada como prática social, discursiva e textual. A dimensão do texto, neste fragmento, ganhará maior destaque, o que significa enfatizar os processos de produção e interpretação textual e as articulações que lhes caracterizam. Ainda neste capítulo, procuro estabelecer alguns pontos de intersecção entre os gêneros musicais, salientando alguns temas centrais que são mobilizados pelos agentes e/ou por mim.

---

procedimentos metodológicos que não comprometessem a análise. Os artistas de Cumbia Villera possuem assessoria que estão à frente de qualquer contato prévio.

Ao percorrer esse trajeto, entendo que as questões fundamentais foram desenvolvidas e o quadro teórico-metodológico se mostrou oportuno e coerente, haja vista o problema de pesquisa que procurei posicionar e expor de forma minuciosa.

# CAPÍTULO I

## REPERTÓRIOS CLÁSSICOS E NOVOS ACORDES DISSONANTES

---

Este primeiro capítulo visa apresentar um panorama da literatura ou “estado da arte” da relação música e sociedade, discussão que está na intersecção da sociologia da cultura, da arte e da comunicação e permite situar o objeto investigado nesta tese. Não obstante, esse percurso não poderá cobrir a vasta bibliografia sobre o tema, mas tentará refazer esse caminho apresentando pontos de referência ou chaves analíticas. Becker (1977), sem dúvida, assume papel de destaque, além de autores como Adorno, Hennion (2003), Frith (1996) e Tia Denora (2003). Além disso, os debates sobre as cenas (JANOTTI, 2011; FREIRE FILHO, 2006; STRAW, 1991), gêneros musicais (JANOTTI, 2006), identidade e gosto (BOURDIEU, 2011) serão contemplados.

### 1.1 Música e sociologia: estudá-la como atividade ou objeto?

Notadamente, os estudos sobre a modernidade demarcaram o impacto visual que essas modificações produziram. Não obstante, é preciso estar atento ao volume dessas mudanças e às modulações que estas ações e técnicas também criaram. Diante disto, as problemáticas em torno da música nas mais diversas perspectivas (seja por abordagens externalistas ou internalistas) têm motivado pesquisadores de diversas áreas<sup>11</sup>, tendo em vista a percepção de sua relevância social - como atividade ou como objeto.

As sonoridades na perspectiva das Ciências Sociais são de composições, instrumentais, frequências e influências diversas e, por esse motivo, trazem com muita pertinência produções que partem de um mesmo tema, mas permitem variações bastante complexas. Neste sentido, vários pensadores das ciências sociais e da arte se aproximaram da música visualizando-a como objeto factível de investigação, isto é, para além de uma leitura dela enquanto ações coordenadas.

Como recurso heurístico, poderíamos falar de abordagens externalistas e internalistas nos estudos de música e, apesar de saber que por vezes é arriscado e reducionista operar esses

---

<sup>11</sup> Musicologia, etnomusicologia, história, sociologia, antropologia, comunicação, filosofia, entre outras.

recortes, imagino que essa arrumação pode ter implicações mais positivas do que negativas para a operacionalização desta pesquisa. Além dessa dicotomia, poderíamos relatar que nos estudos das sonoridades perceberemos reflexões que assimilam a música enquanto objeto e outras que a pensam como atividade. Essa distinção se torna importante para o estudo da música, já que é possível mirar o contexto e as atividades que permitem o acontecimento do evento e/ou adentrar nas questões referentes às tecnicabilidades. Costuma-se falar, a rigor, de uma “sociologia da música” somente nesse último caso, uma vez que as questões estéticas são trazidas para dentro das reflexões.

Isso não significa declarar que numa mesma reflexão esses “pontos de referência” não possam estar mais próximos ou misturados<sup>12</sup>. Contudo, com base nas leituras que realizei, estimo que nos estudos sobre música no campo das ciências sociais um desses polos acaba sendo privilegiado - de maneira semelhante ao que acontece com a teoria sociológica contemporânea ao tentar promover as sínteses dos polos agência x estrutura. Mesmo aqueles teóricos contemporâneos que se propuseram esta síntese terminaram privilegiando um ou outro percurso. Essa ênfase, entretanto, poderia ser problematizada a partir das referências que estes autores assumem, ou mesmo pelo contexto de surgimentos dessas teorizações.

Compartilho aqui o caminho trilhado por Ventura, Soares (2000) e Tia Denora (2003), que me parece ser oportuno e recorrente. Com o propósito de sinalizar os dilemas metodológicos da sociologia da arte, os autores vão trazer para o debate os teóricos que representariam esses lugares de reflexão. Enquanto Becker ressaltaria os aspectos externos à arte, Adorno defenderia a posição de que os cientistas sociais deveriam:

perder o medo de tratar as questões estéticas, por reconhecer que há uma irreduzibilidade de tais questões a análises sociológicas, políticas, históricas etc, e por considerar que a obra de arte em si pode ser objeto de análise sociológica. Ao tratar destas questões, o cientista social deveria, então, relacioná-las às condições sócio-históricas envolvidas na criação da obra de arte (VENTURA; SOARES, 2000, p. 2).

A intenção desta tese é assimilar os múltiplos aspectos do fenômeno (social, musical, político-cultural), embora ressalte as externalidades compreendidas nos “mundos da arte” (BECKER, 1982). Desta forma, identifico a ação coletiva de artistas e pessoal de apoio na conformação destes mundos, já que o acontecimento musical se dá por meio dessa atuação, que extrapola a agência dos artistas. Para tanto, no que tange à teoria, esta pesquisa pretende

---

<sup>12</sup> Poderíamos dizer que são “reflexões recorrentes” ou pontos de referência do pensar sociológico.

se sustentar sob os pilares já apontados no título do projeto. São eles: ações coletivas, processos de identificação e apropriações tecnológicas. Contudo, cabe apresentar a pertinência ou não de algumas abordagens compartilhadas entre as seguintes subáreas: arte, cultura e comunicação.

Alguns estudos mais recentes que se aventuraram pelas mudanças constantes da experiência musical nos séculos XX e XXI rediscutiram os pressupostos e propostas de Adorno, muito embora não descartem as tensões permanentes que envolvem os exercícios criativos e as lógicas comerciais que incidem, não raramente, sobre a autonomia. Não quero alegar com isso que este tipo de reflexão não seja profícuo, mas a não incorporação desses outros elementos pode deixar de lado um vasto material de análise para o campo das ciências sociais. Embora saiba que alguns estudos continuem explorando a música por meio do instrumental adorniano, justifico algumas limitações desse corpo teórico para o tipo de investigação que proponho e tese que defendo.

## **1.2 Sobre Adorno<sup>13</sup>, a perspectiva internalista e a indústria cultural**

Ao escrever o prefácio do livro *Filosofia da nova música* (ADORNO, 1989), Adorno registra o ensaio *O Fetichismo na música e a regressão da audição* (ADORNO, 1999) como um importante momento de suas reflexões sobre as sonoridades. Sua intenção era sinalizar, sobretudo, as alterações que a percepção musical sofria no interior da indústria cultural, modificações que teriam afetado não só o gosto como a própria faculdade de audição dos ouvintes na modernidade. Como diria Hennion (2003), o ponto de partida de Adorno é o mundo administrado weberiano (HENNION, 2003). Acredito que, mais do que pensar esse mundo administrado, a discussão weberiana da “ação com relação a fins” e o conceito de “fetichismo da mercadoria” marxiano complementam esse ponto de partida.

Essa função disciplinadora seria satisfeita, segundo Adorno, por uma submissão ao mais do mesmo, onde a ideia de gosto seria suplantada e o foco recairia sob o reconhecimento, uma vez que ao final do decurso teríamos que destacar a transferência para o objeto musical a gratificação que adviria, na verdade, do sentimento de posse do experimentado, isto é, alguém que memoriza uma canção e se torna apto a destacá-la entre outras e reproduzi-las com entusiasmo. Adorno escreve ainda que o comportamento valorativo tornou-se ficção para

---

<sup>13</sup> Atualizo a leitura que faço de Adorno, mas várias das apreensões já estavam contidas na minha dissertação de mestrado (CAIO, 2010).

quem se vê rodeado de mercadorias musicais estandardizadas, ou seja, o indivíduo não consegue valorar autonomamente em função da coerção exercida pela opinião pública (ADORNO, 1999).

Este aspecto é bastante questionável, haja vista que as experiências de consumo musical podem ser entendidas também na sua dimensão política, textual e discursiva, isto é, as preferências e escolhas passam muitas vezes por elaborações astutas e revelam posicionamentos marcantes, inclusive, ideológicos. Interessante é a consequência metodológica da perspectiva adorniana, já que a análise passa a se concentrar sobre os produtos culturais em si mesmos, remetendo às condições sociais de sua produção e distribuição. (COHN, 2008). Em comum acordo com Hennion, entendo a complexidade que as reflexões de Adorno sugere, um misto de inovação e conservadorismo aristocrático - ou elitista, como se popularizou a crítica -, mas que também é “más interesante es aprovechar la potencia de su pensamiento para hacer avanzar los problemas que el ha tratado (HENNION, 2003, p. 109).

O debate adorniano nos conduz a um tipo de problematização que avalia a música sob um gerenciamento industrial e, desta forma, acabaria por ser formatada como mercadoria indistinta das demais oferecidos no comércio. Esta reflexão (na maioria de sua produção) se dedica a reiterar o desvirtuamento da arte no movimento de assimilação industrial que, logicamente, funciona a partir de seu ritmo produtivista. Contudo, o reposicionamento das dinâmicas culturais (para as quais estou recorrentemente chamando a atenção), as apropriações tecnológicas que possibilitam a produção e circulação da obra sem a “necessidade” do ingresso nesse mercado industrial têm provocado mudanças, transbordamentos e desdobramentos nas teorias sociológicas.

Ainda em 2012<sup>14</sup> procurei demonstrar que o debate adorniano se torna inoportuno na medida em que estreita o comportamento dos sujeitos, que se tornaram demasiadamente passivos. Sinto falta, sobretudo, de uma teoria da recepção, tendo em vista a compreensão de que as lógicas da produção artística e cultural não podem ser subsumidas pelo olhar fixo de uma atividade produtiva que assume uma forma totalizante. Caminhando por esta senda adorniana, perdemos a oportunidade de debater, por exemplo, uma infinidade de desempenhos intersubjetivos, dentre eles, como sujeitos são capazes de intervir nos

---

<sup>14</sup> CAIO, M. Sotero. (2010). *Compartilhando Sons e Ideias: o Sombarato e as práticas discursivas em torno da música*. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

mecanismo deste ciclo (que vejo de forma aberta). É preciso envolver, no entanto, o indivíduo que Adorno sugere, isto é, aquele do capitalismo moderno e que recorre ao problema da liberdade.

Isso significa que ‘individual’ deve ser pensado aqui como um termo crítico, mesmo porque envolve o problema da dificuldade da constituição da individualidade no mundo em que opera a indústria cultural, em parte por efeito dela mesma. Isso traz problemas complicados no que diz respeito tanto às questões das escolhas e das preferências, como o da autonomia individual para agir dessa ou daquela maneira (COHN, 2008, p.71).

Essa indicação teórico-metodológica adorniana, no entanto, não era consensual para a “teoria crítica” ou Escola de Frankfurt. Como percebe Yúdice (2007), Benjamin entendia que os instrumentos que permitiram novos meios para o cinema, o rádio e a fotografia suprimiam o valor de culto de aura, que os peritos – filósofos, acadêmicos, críticos – decretavam e vigiavam, legitimados por sua educação e posição social. Yúdice lembra que com esta eliminação na cultura de massa “Benjamin veia la posibilidad de una politización de las masas e esa relación directa entre medio y sensorium”. (YÚDICE, 2007, p. 21). Segundo Soares (1994), Benjamin parecia refletir de modo mais dialético quando ajuizamos de maneira relacional sobre os caminhos sugeridos pelos autores da *dialética do esclarecimento*. (SOARES, 1994, p. 15).

Considero perspicaz e legítima a questão levantada por Yúdice (2007), qual seja: não se poderia haver experiência estética a partir da recepção e uso de formas mercantilizadas? De acordo com o autor, poderíamos enveredar contra os escritores da *Dialética do Esclarecimento*, avaliando “la expertise” das massas – tendo em vista os múltiplos públicos, usuários e consumidores participativos – como uma forma de juízo estético ou agenciamento. Compreendo que:

o conceito de “Indústria Cultural”, proposto em dialética do esclarecimento por Adorno e Horkheimer (1985), atribui à razão instrumental uma lógica essencialmente produtivista e que reverbera no ordenamento moderno. A “Indústria Cultural” (conglomerados dos setores produtores de cultura) nos incita a uma série de reflexões, mas por vezes a condição hermética de uma massa alienada e passiva distancia-se de uma visão mais complexa deste fenômeno. Adorno analisa os desdobramentos de tal racionalidade, teoriza e faz projeções de uma realidade que por vezes nos aparece fatalista, caminhando para um único fim possível, um caminho tortuoso que, em alguns momentos, parece não haver atalhos, astúcias ou coisas dessa ordem (CAIO, 2012, p. 72).

A teoria crítica que Adorno aventava envolvia a lógica moderna, mais especificamente a instrumentalidade da razão operada no capitalismo monopolista. Esta, segundo o autor, seria altamente destrutiva e negaria o potencial de emancipação dos sujeitos ao transformar a cultura em alguma coisa comercializável. Adorno e Horkheimer (1985) elaboraram uma discussão que reflete acerca de uma “cultura para as massas” e o conceito de indústria cultural se apresenta na conjuntura de mercado e produção industrial. Essa lógica massificaria a arte, tornando-a mercadoria fetichizada<sup>15</sup>. A questão ideológica é fundamental para a perspectiva proposta por Adorno (1978, p. 293):

Através da ideologia da indústria cultural o conformismo substitui a consciência (...). Pretendendo ser o guia dos perplexos, e apresentando-lhes de maneira enganadora os conflitos que lhe devem confundir com os seus, a indústria cultural só na aparência os resolve, pois não lhe seria possível resolvê-los em suas próprias vidas (ADORNO, 1978, p. 293).

Como adverti, vale lembrar que Adorno faz parte de uma geração de intelectuais alemães que viveram o Holocausto e percebia como esse material humano (mesmo no sentido literal) estava sendo colocado num ritmo capitalista em primeira ordem. Desta forma:

Avaliar uma qualidade somente pessimista dos textos é uma daquelas leituras consensuais, ligeiras e que nos fazem perder de vista o caráter mais complexo das questões apresentadas em “dialética do esclarecimento”. O fragmento sobre a “indústria cultural” parece ser um daqueles textos que se difundem e pelo seu uso sem algum rigor vão perdendo seu caráter explicativo e se tornam apenas jargões, que rejeitam qualquer produto que assimile a lógica de mercado. Essa perspectiva que exclui mutuamente qualidade/indústria a partir da leitura de Adorno parece ser bastante perigosa e não menos cômoda (CAIO, 2010, p. 73)

Neste sentido, é plausível comunicar que Gabriel Cohn nada contracorrente, pois reflete sobre o conceito de “indústria cultural” sob uma perspectiva “multidimensional”. O autor coloca um ponto que me parece ser bastante interessante e não menos dissonante das leituras mais recentes que foram feitas da obra de Adorno. Ao conjecturar sobre esse encontro da lógica industrial com a cultura, Cohn irá perceber perdas em ambas (se levarmos em

---

<sup>15</sup> Para um exame mais aprofundado do conceito de indústria cultural, caberia despender esforço sobre um outro clássico da sociologia, o também alemão Max Weber. A reflexão weberiana sobre racionalidade é de fundamental importância para uma compreensão maior dos termos propostos em “dialética do esclarecimento”, das conformações de “legalidades próprias”. A reflexão weberiana sobre a “ação com relação a fins” é decisiva para a percepção da razão instrumental. Além desta, a compreensão do que Weber chamou de “sociedade administrada” é acessada por Adorno, no instante que investiga a absorção da cultura pela lógica de mercado. Não obstante, o conceito de fetiche, com o qual estou trabalhando com mais profundidade, é também pilar sustentador do conceito de “indústria cultural”. Procurando relacionar a extensão de tal racionalidade a todas as dimensões da vida social, à expansão das relações de troca e, conseqüentemente, do pensamento em termos equivalentes, por todas essas mesmas dimensões.

consideração os propósitos fundamentais/ideais delas). Isso implica pensar uma dilética aberta ou a própria implosão da dicotomia.

dessa convergência de duas dimensões da vida social que o pensamento convencional sempre insistiu em manter separadas – a cultura e indústria – resulta algo muito peculiar e desconcertante, que o conceito de indústria cultural tenta captar. É que essa conjugação constitui uma unidade tensa dessas duas dimensões, cuja característica mais importante não se resume no primado da lógica da produção capitalista sobre a lógica da cultura – embora isso seja da maior importância, sem dúvida. O essencial é que nenhum desses dois pólos se realiza plenamente no processo. Com relação à cultura, ela sofre dano exatamente porque na sua imbricação com a indústria, com suas formas capitalistas de constituição de empresas de produção e difusão de material simbólico, ela perde a autonomia, a capacidade de por si mesma definir o modo específico de sua intervenção no mundo. A sua capacidade de organizar o seu material conforme suas exigências e até mesmo suas leis próprias (como, por exemplo, ocorre com os princípios estéticos da obra de arte) fica subordinada às exigências propriamente empresariais de circulação em ampla escala e de receita econômica, com tudo o que isso representa. Este aspecto não desperta grandes dúvidas. A cultura sofre uma perda na sua junção com a indústria. Há o outro lado, porém. A indústria também não se realiza plenamente nesse processo, porque, ele, está preso a certas injunções que não correspondem a sua lógica intrínseca (por exemplo, as que decorrem do conflito entre valor econômico e valor estético). A dimensão cultural não se anula ao submeter-se ao primado do processo de produção em massa. Como um resíduo tenaz, ela resiste à sua plena conversão em mercadoria, e nisso impõe restrições ao funcionamento desimpedido da organização empresarial. Há uma espécie de contenção mútua. Nenhum dos dois pólos, efetivamente, se realiza até o fim, embora um deles, o da indústria, claramente seja dominante (COHN, 2008, p.68).

A leitura multidimensional de Cohn permite um juízo diferenciado do conceito, ou seja, por mais que a lógica industrial tenha a finalidade de tornar a música um produto indistinto das demais mercadorias, a impossibilidade de uma amalgamação harmoniosa implica na necessidade de discutirmos e admitirmos elementos mais complexos quando envolvemos questões de natureza discursiva e estética. No entanto, apesar de Cohn trazer essa multidimensionalidade, muitas das críticas a Adorno assentam-se na sua ênfase estética. É notória a circulação da música na forma de mercadoria, mas, como percebe Cohn, corremos sempre o risco de ruir sobre a opinião rasteira acerca do complexo que envolve a produção cultural, ou seja, perigamos entrar num jogo que apenas permitiria a constatação lastimosa de que o negócio tomou conta de tudo.

Ao definir sua perspectiva para o estudo do consumo e a contestação no Rock brasileiro nos anos 1980, Soares compreende que as análises deveriam privilegiar ou levar em conta outros rudimentos, para além daquele esforço ou reforço adorniano que se circunscreveram as lógicas ou razões instrumentais operadas pelo mercado.

A partir disso, consumo e contestação assumem uma função problematizadora central para este estudo, em particular, no que se refere ao fato de que, no âmbito das atuais sociedades urbano-industriais, o conjunto das manifestações culturais encontra-se altamente permeado de uma esfera de produção da cultura comercial. No que se refere ao debate geral sobre a canção comercial, pode-se presenciar ainda uma significativa discordância a que chegaram muitas análises sociologicamente aplicadas ao estudo daquela modalidade musical, no que pese aos efeitos sociais por ela causados. Nesse sentido, vamos encontrar uma visão profundamente pessimista do fenômeno, que vê no processo de fetichização da canção a existência de um círculo vicioso que se fecha numa devastadora regressão da audição e conseqüente conformismo e passividade por parte do ouvinte - essa idéia tem a sua mais ardorosa defesa na crítica que Adorno faz ao que ele próprio denomina de “a música ligeira”, referindo-se ao alto grau de produção, circulação e consumo por que passa essa canção, o que não lhe permite qualquer inovação senão aquela de ordem funcional ao próprio mercado de sua circulação. Por outro lado, entretanto, vê-se surgir uma perspectiva menos elitista de abordagem, e que tenta ver que não é suficiente reduzir toda a explicação dos mecanismos relativos à canção de consumo (e, de resto, de grande parte dos produtos da indústria cultural) ao puro critério das relações industriais e comerciais - sendo necessário tentar ir além dessa colocação, pelo exame das suas funções não apenas econômicas, mas também sócio-culturais: deixando os problemas de caráter estético para uma outra ordem de abordagem, aquela que ambiciona um maior entendimento da própria economia interna da organização musical (SOARES, 1994, p. 67).

Diante disso, é indispensável trazer para o debate o potencial que Adorno credits a música, isto é, uma experiência ambivalente que *seria a manifestação mais imediata do instinto humano e a instância própria para o seu apaziguamento* (ADORNO, 1999, p.65). Adorno já adiantava que a indústria cultural não se reduzia às lógicas de produção, mas ecoava na própria audição. Na dinâmica produtivista, portanto, viveríamos a “regressão da audição”, um mau gosto profundo onde prontidão da experiência da escuta oferecida pela indústria subtrairia o potencial creditado a arte ou a “música séria”. Todavia, segundo Cohn, essa regressão não implicaria num retrocesso, mas, sobretudo, um percalço que obstaculariza a experiência da novidade. Essa forma de recepção não se daria pela decifração de uma “estrutura significativa complexa”, tal como Adorno percebia na arte ou na *música séria*, mas estaria vinculada a elementos externos, como a imposição de mercado. Na leitura que Gabriel Cohn faz de Adorno: “fenômenos sociais que possam ser detectados como regressivos não significam alguma forma de retorno ao pretérito, mas constituem sintomas de um estado geral da sociedade, que se manifesta no bloqueio ao avanço nos caminhos que ela permitiria abrir”. (COHN, 2008, p. 74). Dito isso, poderíamos pensar a regressão como um “interdito ao avanço do social”.

A apreensão que faço nesta tese, contudo, implica a não adesão de uma perspectiva reducionista da técnica e seus efeitos totalizantes, mas almeja entender um tipo de experiência que imprime com bastante entusiasmo a marca e agência daqueles sujeitos que compartilham

e amplificam suas vivências nas periferias, demonstrando que a inferência adorniana de que o “comportamento valorativo se torna uma ficção” não pode ser admitida sem objeções e/ou ponderações.

Nessa defesa da multidimensionalidade do conceito de Adorno, Cohn também percebe que a discussão sobre a manipulação operada pela lógica industrial pressupõe entes capazes de ações alternativas, ou seja, Cohn parece advogar aqui a visualização de um sujeito ativo na reflexão adorniana, pois existiriam, em última instância, seleções. Neste sentido, não seria necessário

enganar a respeito de nada; há uma tendência objetiva ao consenso (...). Isso é uma advertência contra um tipo de entendimento do conceito que prioriza a unilateralidade, ou seja, que decisões e opções relativas ao consumo possam ser simplesmente impostas a partir de fora por alguma organização poderosa (COHN, 2008, p. 71)

No que pulsa a inquietação apresentada em “Sobre a música popular”, Adorno escreve que “Hoje, os hábitos de audição das massas gravitam em torno do reconhecimento (...) O princípio básico subjacente a isso é o de que basta repetir algo até torná-lo reconhecível para que ele se torne aceito” (ADORNO, 1994, p.130). Na recepção musical da “música séria” o sentido da obra é captado tendo como princípio o reconhecimento do ouvinte que experimenta a novidade relativa à composição, ou seja, “O sentido musical é o Novo – algo que não pode ser subsumido sob a configuração do conhecido, nem a ele ser reduzido, mas que brota dele, se o ouvinte vem ajudá-lo” (ADORNO, p.131). Segundo Cohn, a característica capital da indústria cultural é propagar e estimular efeitos, empenhos bem contrastivos da propositura de uma arte desvinculada à indústria, que ele caracteriza “música ligeira”. Em síntese, poderíamos reforçar que:

Adorno analisa a inclusão de objetos culturais no campo das mercadorias (resultantes do funcionamento industrial e capitalista de produção) que desemboca num fenômeno de padronização, intervenções através das quais os “hits” e misturas bem sucedidas são impostas pelos monopólios da indústria cultural no material a ser promovido. A padronização tem como complemento a técnica da pseudo-individualização, que significa dotar a produção cultural de massa com uma aura de livre escolha ou de mercado aberto e, por conseguinte, a distribuição dessa mercadoria pseudo-individualizada tem o suporte técnico da propaganda que teria a função de quebrar qualquer resistência ao impor a mesmice das progressões da música tonal. Desta forma, os hábitos musicais são moldados, padronizados e desejados (CAIO, 2010, p. 77)

Karl Marx, autor fundamental para a compreensão da concepção de Adorno, indica o caráter fetichista da mercadoria como a veneração ao que se produziu que, como valor-de-troca, aliena-se tanto o produtor quanto o consumidor (MARX, 1983). Esse aspecto, segundo Adorno, seria o verdadeiro segredo do sucesso e da fama. No fetichismo da música, a qualidade de mercadoria da obra de arte - evidência do valor de troca - é alargamento do capitalismo avançado, ou seja, assim como no fetiche da mercadoria, o segredo do sucesso musical consistiria no fato de que ele parece derivar das características objetivas de uma determinada invenção musical, quando, a rigor, é fabricado pelo ouvinte que, naquela audição da música de sucesso, venera também o dinheiro gasto para ouvi-la. (CAIO, 2010). Em alguma medida, poderíamos expressar que se trata da valorização do que se pagou pelo produto no mercado, ou seja, o consumidor valora<sup>16</sup> o dinheiro que pagou pelo disco ou pelo ingresso do concerto.

Perante os aspectos apresentados, é possível entrever as consequências metodológicas da leitura e utilização dos conceitos de mercadoria e fetiche, visto que a análise é dirigida aos produtos culturais em si mesmos, remetendo às condições sociais de sua produção, distribuição e consumo. Desta maneira, reconheço que a visão de Adorno fora extremamente profícua para o diagnóstico dos fenômenos de um capitalismo moderno-industrial, visto que suas meditações nos leva a problematizar a música sob uma lógica “fabril” que, assim sendo, busca formatá-la em condição de similaridade às demais mercadorias oferecidas no comércio. Segundo Soares:

o ponto central a que Adorno se liga na interpretação da canção de consumo é, em última instância, o da esfera das relações mercantis processada no seu bojo. O da fetichização a que o produto artístico, pela sua fixação e adaptação permanente ao já conhecido e corriqueiro do mundo cotidiano, deixa de sê-lo, submetendo-se à condição mercadológica do sistema de troca do mercado, perdendo assim qualquer característica autônoma possível que a estética, por suas leis próprias, parece relativamente propiciar como categoria essencial imanente a toda expressão artística (SOARES, 1994, p. 68).

Ao me aventurar por essas teses que revelam as constantes variações da experiência musical, sinto a premência de sinalizar os aportes que, embora não rejeitem as tensões

---

<sup>16</sup> Para Thompson, no entanto, a mercantilização dos “bens simbólicos” se submete a dois tipos de valorização: A ‘valorização simbólica’ é um processo de atribuição de ‘valor simbólico’ às formas simbólicas. Este é o valor que os objetos têm em virtude do apreço, da estima, da indiferença ou do desprezo dos indivíduos. A ‘valorização econômica’ é o processo de atribuição de ‘valor econômico’ às formas simbólicas, um valor pelo qual elas podem ser trocadas no mercado. Em virtude da valorização econômica, as formas simbólicas se tornam mercadoria (THOMPSON, 2009, p.33).

permanentes que invadem os processos criativos e as lógicas comerciais, concebem a cultura para além dos muros e hermetismos que revelam, fundamentalmente, uma proposta de educação estética. Não quero asseverar com isso que este tipo de reflexão não seja profícuo, mas a não apreensão desses outros elementos pode contornar um vasto material de análise para o campo das ciências sociais. Diante dessa proposição de redirecionamento teórico, Jeder Janotti constrói uma série de questões que inquietam a nós pesquisadores. Elenco algumas delas:

O que consumidores, produtores, críticos e músicos buscam em suas produções e audições? Até que ponto um produto serial, industrializado, pode responder em termos de autenticidade e de autonomia em relação às constrações econômicas e tecnológicas? O consumo da música popular massiva pode ser pensado a partir da experiência sensível dos ouvintes ou das lógicas mercadológicas que limitam essas experiências? (JANOTTI, 2007, p. 9).

Indubitavelmente, estas são indagações que demandam um grande esforço intelectual para serem respondidas, correndo ainda o risco de não serem a contento. Essas perguntas, no entanto, parecem se colocar como pontos de referência do pensar sociológico e comunicacional e nos incitam o pensamento dialético, no sentido de que a síntese parece ser a apresentação mais cuidadosa. O primeiro questionamento, sobretudo, é caro a mim e dialoga com toda a argumentação aqui desenvolvida, isto é, os processos de identificação alicerçados pelo Kuduro e Cumbia Villera.

Colocada nesses termos, penso que a contribuição de Jeder Janotti pode lançar luz sobre o debate através da conceituação de música popular massiva e por colocar em evidência questões culturais mais amplas para o inter-relacionamento entre cultura, economia e sociedade. Diferentemente das propostas fundamentadas no instrumental conceitual adorniano, este tipo de abordagem permite a identificação de alguma heterogeneidade mesmo se utilizando de um “conceito coletivo”, o de *música popular massiva*. (CAIO, 2010). Janotti define o que intenta abarcar com essa formulação conceitual:

está ligada às expressões musicais surgidas no século XX e que se valeram do aparato midiático contemporâneo, ou seja, de técnicas de produção, armazenamento e circulação tanto em suas condições de produção quanto em suas condições de consumo. Na verdade, em termos midiáticos, pode-se relacionar a configuração da música popular massiva ao desenvolvimento dos aparelhos de reprodução e gravação musical, o que envolve as lógicas mercadológicas da indústria fonográfica, os suportes de circulação das canções e os diferentes modos de execução e audição relacionados a essa estrutura (JANOTTI, 2006, p. 3).

Essa formulação demanda uma série de ponderações do ponto de vista sociológico. Embora não se enverede pela clarificação mais rigorosa dos sentidos atribuídos ao “popular e massivo” em separado, Janotti ratifica a importância de pensarmos as implicações das mudanças sociotécnicas da prática musical. Como estou discutindo fundamentalmente as experiências de produção, circulação e consumo da música periférico-urbana, parece-me oportuna a utilização desse conceito. Indubitavelmente, o uso do conceito “música popular massiva” mereceria uma atenção maior, haja vista toda a discussão conceitual que carrega na sua formulação. O popular e o massivo foram discutidos com muita propriedade por diversos teóricos e pesquisadores (ADORNO, 2008; FRITH, 1996), mas não caberia aqui refazer todo percurso teórico ou exegese. Dado o escopo desta pesquisa, optei apenas por tangenciar essas questões, tendo em vista os aspectos sociais da produção da música e dos discursos que terão de ser trabalhados. Ao problematizar o Rock dos anos 1980, Soares optou por teorizar e conceituar a “canção de grande circulação” (SOARES, 1994). Em concordância com autores contemporâneos como Hennion e Tia Denora, Soares aponta Adorno como o grande representante de uma vertente que enfatiza as implicações da cultura de massa e a lógica industrial que incide sobre ela. Não obstante, o que se torna relevante para esta tese não são apenas as funções econômicas, mas, como diz Soares, as questões socioculturais da música investigada (Cumbia Villera e Kuduro). Desta forma, reforço a ambivalência desses gêneros qui investigados:

uma coisa é pensar a estruturação lógica do valor de troca da mercadoria, que absorve as formas mais radicais de contestação, transformando-as em mercadorias; a outra é reconhecer que, ainda que tais manifestações viam produtos apaziguados do consumo, seria redutor acusar seus "criadores", quando assumem uma função dessacralizadora ou contestadora de valores da sociedade de consumo, de simples adeptos daquela lógica, embora convivam de dentro desta questão (SOARES, 1994, p. 52)

A reflexão sobre a “canção de grande circulação” e o conceito de “música popular massiva” dialogam e estão alinhados com os meus interesses de justificação na medida em que se preocupam com as possibilidades técnicas ajustadas a experiências de produção e consumo da música “pop” na contemporaneidade. Utilizo, pois, desses conceitos com a intenção de informar ao leitor as características sociais da música gravada<sup>17</sup> - que passam

---

<sup>17</sup> Vale ressaltar que, dentro desse escopo e fenômeno que investigo, as produções caseiras também são admitidas.

pelas condições de produção e reconhecimento gestadas pelas indústrias culturais ou, em última instância, dialogam com elas.

Como coloca Janotti:

A proliferação de rótulos no universo da música – tais como “música midiática”, “música pós-massiva” ou “música pop” – parece demarcar diferentes expressões musicais que, em raros momentos, dão conta de uma trajetória comum ligada às condições de produção e reconhecimento firmadas ao longo do século XX, ou seja, o consumo em larga escala mediante o emprego das tecnologias de reprodução sonora e a configuração de uma indústria fonográfica que será determinante nos circuitos de distribuição, acesso, formatos e até na própria resistência a essas lógicas (JANOTTI, 2007 p.2).

Nessa problematização, algumas noções passam a ser destacadas. Embora permaneça aquela tensão constante entre os aspectos criativos e as lógicas comerciais, as propriedades da música popular massiva, num sentido amplo, ajustam-se, tais como: “a utilização específica das tecnologias de gravação/reprodução/circulação, manipulação dos elementos plásticos dos sons e apropriações culturais ligadas às afirmações de autonomia das expressões musicais” (JANOTTI, 2007, p.3).

A questão é que essa tensão advinda da especialização da produção cultural não permite, como vimos na multidimensionalidade proposta por Cohn, a realização plena em nenhum dos sentidos idealmente concebidos (cultura versus indústria). O imbricamento não significa ou não pode ser simplificado ao processo de subordinação de um pelo outro, como também não podem ser admitidas esferas autônomas – é preciso analisar as intervenientes mercadológicas operantes, bem como as pulsões da cultura e as consequências não pretendidas da ação social (WEBER, 1974). Isso, por sua vez, coloca em xeque qualquer hermenêutica da dicotomia.

Aqui noto algo interessante. Não reduzindo esse tipo de música às condições de produção e, mais que isso, abrangendo nela o seu aspecto discursivo, pode-se imaginar sociologicamente pontos distintos daqueles que se sedimentaram no campo das ciências sociais, sobretudo aqueles influenciados pela teoria crítica. Como argumenta Janotti,

a partir da consideração das especificidades das indústrias culturais, ou seja, das misturas que envolvem poéticas artísticas e lógicas de entretenimento, consumo produtivo e índices econômicos, é possível dizer que – o artista - (...) não deixa de endereçar-se a um público que espera justamente esse tipo de posicionamento em relação a determinadas regras semióticas, técnicas econômicas e sociais que servem como referência (JANOTTI, 2007, p.4).

Valendo-se das contribuições de Bourdieu, Janotti escreve que é razoável notar campos e subcampos da música popular massiva que reproduzem “o modelo de distribuição e a possibilidade de auferir valores e capitais simbólicos ligados às práticas (de produção, rotulação, circulação e consumo) da música. Essas práticas conferem autoridade, prestígio, distinção, destaque e reconhecimento aos atores do campo musical” (JANOTTI, 2007, p. 5). O que devemos reter daqui é que, no bojo da música popular massiva, também são estabelecidas distinções ou diferenças, haja vista as relações identificadas anteriormente. Como colocado por Janotti, é costumeiro encontrarmos fãs de determinados gêneros musicais (rock e MPB, por exemplo) que se empenharão em conseguir escapar dos critérios que poderiam defini-los como massivos e midiáticos. O mote fundamental é que a música popular massiva ou a canção de grande circulação também conforma um campo que envolve questões relativas ao capital cultural, desenvolvem parâmetros de reconhecimento, de valoração e tomam como referência “a narrativa biográfica, genealogias, referências e distinções que englobam elementos mercadológicos e musicais” (JANOTTI, 2007, p. 8). Devemos reter esse ponto, pois a narrativa biográfica será importante para o juízo dos gêneros em questão. Isso posto, Janotti parte para a identificação das estratégias discursivas e características comuns à música popular massiva. Seriam elas:

- 1) Expressões plásticas que englobam desde as produções ligadas à indústria fonográfica, em sentido tradicional, até as “produções caseiras” que circulam na internet.
- 2) Tecnologias que possibilitam a produção, circulação e consumo dos produtos musicais por parte de músicos, produtores, críticos e ouvintes. Nesse sentido, o termo massivo não se refere apenas ao número de ouvintes/consumidores envolvidos, mas também às sensibilidades ligadas às configurações técnica e institucional forjadas ao longo do último século.
- 3) Formatos, restrições econômicas, rotinas produtivas, culturas organizacionais, práticas musicais, críticas e de audição voltadas para a produção/circulação/apropriação das diversas expressões musicais que compõem a música popular massiva (JANOTTI, 2007, p. 8).

Da forma como compomos o objeto, estamos inclinados a compreendê-lo, fundamentalmente, como prática cultural que, por sua vez, contém a prática discursiva (revela as condições de produção e consumo dos textos). O campo de forças que busco avaliar na tese é agitado por práticas que envolvem sentimentos, atitudes e valores de determinados grupos sociais. As movimentações da Cumbia Villera, assim como as do kuduro, podem ser vistas como práticas que se configuram como representações e são constituídas na relação com o ordenamento social. Consideramos a cultura como esse espaço de produção, circulação e

significações, sendo estas últimas as que possibilitam, em última instância, a comunicação (CANCLINI, 2013).

### **1.3 Sobre o comportamento musical, a música ligeira e a música séria: aprofundando o debate**

Ao iniciar a leitura da obra de Adorno que situa o leitor acerca das bases de sua sociologia da música (2009), deparamo-nos com a apresentação à edição brasileira de Menezes, da Universidade de São Paulo (USP). Nesta apresentação, a autora lembra que o compositor italiano Luciano Berilo (ícone da música nova) não concorda totalmente com as categorias dos ouvintes estabelecidas por Adorno, mas faz ressalva de que se torna muito difícil rejeitar completamente qualquer coisa escrita por ele. Compartilho dessa compreensão, isto é, não vejo como rejeitar ou mesmo ignorar as tensões apresentadas por Adorno. Isso não significa, contudo, a assunção das suas considerações sem as devidas ressalvas. Além disso, acredito que não se pode discutir música no âmbito da sociologia, sobretudo quando se traz à baila a sua relação com o mercado, sem a problematização desse autor. Admito ser necessário expor com maior profundidade as reflexões adornianas no contexto dos gêneros musicais discutidos nesta tese que, segundo ele, seriam “música ligeira para ouvintes de entretenimento”. A verve crítica do autor merece ponderações no contexto de análise, mas subsidia a conformação do objeto, mesmo que seja tomado como referência a ser contraposta ou mesmo negada em vários de seus aspectos teórico-metodológicos.

No fragmento *Tipos de comportamento musical*, que é resultante de um conjunto de conferências apresentadas no livro *Introdução à sociologia da música*, Adorno inicia o desembaraço dessa relação. Diz ele que, a princípio, pode-se ventilar o interesse na investigação da relação entre ouvintes – como indivíduos socializados – e a própria música. Ora, se Adorno concordasse ou se limitasse a esta relação, estaria inclinado a advogar uma perspectiva externalista no estudo da música, mas, para o autor as investigações empíricas teriam que ser norteadas pela relação da sociedade com os objetos musicais. Diz ele:

as propriedades estruturais e objetivas da música determinam, por certo, as reações dos ouvintes. O cânone que regula a construção dos tipos não se refere, tal como ocorre nas investigações empíricas mera e subjetivamente orientadas, apenas ao gosto, às preferências, as aversões e aos costumes dos ouvintes. Ele se assenta, antes do mais, sobre a adequação ou inadequação da escuta com relação ao que é escutado. Pressupõe-se que as obras são algo pleno de sentido, e em si,

objetivamente estruturado, abrindo-se à análise e podendo ser apreendido e experimentado em diferentes níveis de acuidade (ADORNO, 2009, p. 58-59).

Adorno inicia, portanto, um influxo que almeja lapidar ou tipificar os comportamentos de escuta sob as condições da sociedade atual – hegemonicamente capitalista, vale salientar. Falar, contudo, de uma sociedade atual, implica sinalizar todo o aparato tecnológico que aporta no segmento da música e, portanto, de um empreendimento massivo de produção e difusão de músicas que se consolida com o desenvolvimento técnico. Essa questão - que não cabe abordar neste momento - é de grande valor para a diferenciação dos teóricos da Escola de Frankfurt. As reflexões que Adorno constrói em relação ao “progresso tecnológico” são demasiadamente distintas quando comparadas às de Walter Benjamin, por exemplo. Para este último, era preciso estar atento às potencialidades que esse desenvolvimento técnico poderia oxigenar, tal como compreendido em *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*<sup>18</sup> (BENJAMIN, 1987).

Voltemos à tipificação (ou tipo ideais) adorniana sobre o comportamento musical, que leva em consideração os hábitos de escuta. Para Adorno, esta tipologia é resultante das contradições e descontinuidades próprias da produção e recepções musicais. O autor faz ainda uma ressalva para este tipo de investigação que proponho, isto é, “quanto mais grosseiras são as produções do espírito estudadas pela sociologia, tanto mais finos precisam tornar-se os procedimentos que visam dar conta dos efeitos de tais fenômenos” (ADORNO, 2009, p. 58). Embora Adorno saliente cerca de oito tipos de comportamentos, farei uso do crivo de

---

<sup>18</sup>Neste texto, fragmento de extrema importância para a compreensão das artes diante das inovações técnicas, Walter Benjamin contribui de forma diferenciada em relação a Adorno e Horkheimer. Ao discorrer sobre a reprodutibilidade da obra de arte, Benjamin enfatizou, inicialmente, que este procedimento não era uma novidade: o trabalho de um homem sempre foi reprodutível por outro, como denotam os exemplos dos discípulos e dos falsários. A novidade, portanto, encerrava-se no aparecimento de técnicas de reprodução, como a gravura em madeira e a litografia. Todavia, foi na virada do século XIX para o século XX, com o desenvolvimento da fotografia e do cinema, que aquelas tiveram sua influência exacerbada a ponto de inaugurarem um novo tipo de arte. A arte aurática era a única a possuir uma unidade entre sua presença e o local, onde se encontrava uma inatingibilidade oriunda de seu valor ritualístico e de culto, sua autenticidade relacionava-se àquilo que pode ser transmissível desde a duração material até seu testemunho histórico. Foi, justamente, esta aura o elemento mais abalado pela reprodutibilidade técnica, pois, nesta proposta, não caberia se falar em original, tampouco no conceito de autêntico, uma vez que fenômenos, antes únicos e inatingíveis, transformaram-se num de massas e passaram a se deslocar para os mais variados lugares, simultaneamente, e em quaisquer circunstâncias, adquirindo uma atualidade permanente. A tendência era a aproximação humana e espacial das obras de arte e dos indivíduos, movimento o qual, obviamente, desvalorizava o caráter daquilo que era dado apenas uma vez. Segundo Benjamin, a arte contemporânea seria tanto mais eficaz quanto mais se orientasse em função da reprodutibilidade, portanto, quanto menos colocar em seu centro o original. (CAIO, 2010, p.70-71)

Menezes, sob a justificativa da atualidade reforçada pela autora e os objetivos dessa pesquisa. São eles: *expert; bom ouvinte; consumidor cultural; ouvinte de entretenimento*.

O primeiro tipo seria aquele de escuta “totalmente adequada”, isto é, um ouvinte “plenamente consciente” e que envolve uma “escuta estrutural” ou, para usar uma construção bastante didática do próprio autor, um ouvinte que “presta contas daquilo que escuta” (ADORNO, 2009, p. 60). Este tipo de ouvinte “expert” estaria localizado, em quase sua totalidade, no círculo de músicos profissionais.

Próximo ao expert, mas num grau de percepção já distinto, encontramos o chamado “bom ouvinte”. Este, por sua vez, “estabelece inter-relações de maneira espontânea e tece juízos bem fundamentados, que não se fiam em meras categorias de prestígio ou no arbítrio do gosto” (ADORNO, 2009, p. 61-62). O que distingue, pois, o “bom ouvinte” do “expert” seria o conhecimento das implicações técnicas e estruturais. O “bom ouvinte”, segundo Adorno, também se torna raro em nossa sociedade.

O terceiro tipo Adorno denomina como “consumidor cultural”, isto é, aquele sujeito que ouve bastante música, coleciona discos e respeita a música como um bem cultural. Nele existe uma busca pelo acúmulo, pelo enciclopedismo...

a sua relação com a música tem, em geral, algo de fetichista. Consome conforme a medida da legitimação pública do que é construído. A alegria pelo consumo, por aquilo que, de acordo com sua linguagem, a música lhe dá, prepondera sobre a alegria consoante à própria de arte e que esta lhe exige (...). Contudo, comporta-se de modo hostil com relação às massas e age de maneira elitista (...). Conformismo e convencionalismo definem amplamente o caráter social desse tipo (ADORNO, 2009, p. 64).

Por fim, Adorno identifica o ouvinte de entretenimento, “aquele pelo qual se calibra a indústria cultural, seja porque ela o engendra ou o traz à tona” (ADORNO, 2009, p. 76). Adorno associa esse ouvinte a determinadas camadas inferiores não afeitas à razão. Neste caso, a música não consiste numa estrutura de sentido, mas em fonte de estímulo ou conforto meramente distrativo. Esse grupo é diverso, mas abarca um tipo de escuta despreziosa ou não referencial. Diz Adorno:

Poder-se-ia imaginar uma classificação que vai desde aquele que não pode trabalhar sem o som do rádio, passando por aquele que, mediante uma escuta, lhe faz sentir a ilusão de estar acompanhado, mata o tempo e paralisa a solidão; vai dos fãs de pot-pourris e melodias de operetas, que valorizam a música como meio de relaxamento, até o grupo nada desprezível de pessoas genuinamente musicalizadas, mas que, excluídas da formação e do âmbito musical em geral por conta da sua posição no

processo de trabalho, não participam da música genuína e deixam-se contentar com mercadorias estocadas (ADORNO, 2009, p. 78).

É por percorrer este caminho que Adorno desemboca na reflexão da “música ligeira”, que se define, sobretudo, pela padronização e pelas lógicas de mercado debatidas acima. “A música ligeira” se contrapõe à “música séria”, isto é, àquela não limitada e que permite ao compositor uma criação livre, autônoma e que provocaria o estranhamento. Acredito ser interessante trazer a tona esta tipificação para problematizarmos o fenômeno da música na periferia, que, sem sombra de dúvidas, goza das propriedades do massivo e se estrutura no modelo de concepção do hit. Para Adorno,

a regra básica é a de que um refrão deve consistir 32 compassos, com um bridge, isto é, uma parte introduzida no meio com vistas à repetição. Igualmente padronizados são os diferentes tipos de hit, e não só aqueles relativos à dança, o que seria plausível e de forma alguma inovador, mas também caracteres tais como os hits maternos e as composições que celebram a alegria da vida doméstica, canções sem sentido, ou então, as novelty-songs, as pseudocanções de crianças e os lamentos sobre a perda de uma namorada, talvez o tipo mais disseminado de todos, que, na América, se naturalizou com o curioso nome de ballad. Antes de mais nada, os ápices métricos e harmônicos de tais hits, quer dizer, o começo e o fim de suas partes individuais, devem estar impregnados pelo esquema Standard. (...) O hit remete a algumas poucas categorias básicas de percepção (ADORNO, 2009, p. 92).

Essa padronização é o aspecto mais ressaltado na música ligeira e visaria reações igualmente estandardizadas com pouca ou nenhuma resistência por parte dos ouvintes. Noutras palavras, a construção do hit visa uma recepção confortável onde a música não deve requerer atenção ou reflexão, mas deve ser um processo de indução, ajustamento e condicionamento maquinais sob a lógica da pseudoindividualização.

A música ligeira forneceria elementos para o esgarçamento da consciência desses ouvintes de entretenimento, uma vez que o contexto é de previsibilidade e altamente administrado. A partir da ótica adorniana, esta “liberdade abafada” seria admitida como algo confortável e desejável pelos grupos, uma vez que “a maioria dos povos ficaria indignada com a remoção de tal música, como se indignasse com um ataque antidemocrático aos seus direitos adquiridos – eis, aí uma contradição que remete a própria condição social”. (ADORNO, 2009, p. 111). Diante de toda essa discussão, é cabível a pergunta sobre o conteúdo das reflexões subsequentes as de Adorno, como a de Tia Denora (2003). Diz a autora:

Since his death, in 1969, we have seen many new directions within socio-musical study:(...) the production of culture or art worlds approach within sociology; semiotics and musical discourse analysis within musicology; the focus on music-

making as activity within ethnomusicology; recent music sociology and sociology and social psychology of music (DENORA, 2003, p. 155).

Como já tinha assinalado acima, faz-se necessário pensar outras abordagens que procuram dar conta de um vazio ou obscurantismo deixado ou provocado por Adorno. Faremos isso nas próximas linhas através da contribuição de outros autores que mudam as lentes focais da captura do fenômeno.

#### 1.4 Mundos da arte como ação coletiva

Ao propor um tipo de análise que pondera o hermetismo adorniano, assumo uma postura teórica que procura não ceder ao tipo de empreendimento analítico que subsume os sujeitos e, desta forma, faz despontar uma série de questões de relevância sociológica, como também atualizam os arranjos teórico-metodológico que dão vazão às teses que escapam ao escopo fetichizante.

Amparado pelos pilares interacionistas, Howard Becker assume um caminho que me parece comprometido com a diversidade de sentidos e agenciamentos que escapam ao elitismo adorniano e *“intenta ser respetuoso con el sentido que los actores atribuyen a sus objetos. Al exponer su proyecto, dice que va a tratar el arte sin miramientos particulares, considerarlo como um trabajo poco diferente de cualquier outro”* (HENNION, 2003, p. 124).

A partir de Becker, reforça-se o desejo de pensar a arte sob um prisma estritamente sociológico (externalista), o que não significaria pensar os sujeitos como passivos, epifenômenos, ou mesmo recair sob o instrumental estruturalista. Becker, ao contrário, concentra as suas análises na ação coletiva que, por sua vez, alimenta uma versão do fenômeno artístico como atividade social e, portanto, sem aura, sem adjetivações, sem gênios, ou seja, sem dúvida uma visão fundamentalmente sociológica.

Apesar disso, é preciso adiantar, desde já, que concordo com a crítica de Hennion a Becker no sentido de que ele perde de vista, em alguma medida, a importância da construção do contexto que permite o acontecimento artístico (shows, espetáculos, entre outros):

A parte de la insistencia en una realidad artística colectiva, convencional y organizada, en oposición a la fascinación por las obras o los creadores, su interés radica en tratar en un mismo plano al fabricante de materiales, al distribuidor, al artista, al crítico, al editor, al Estado y al teórico. Todos participan en la existencia de su mundo artístico común. Todos participan en la existencia de su mundo artístico común. El arte no existe fuera de esos mundo y, al revés, cada malla de la red depende de las otras (HENNION, 2003, p. 140).

Ao reforçar a perspectiva da arte como uma ação coletiva, Howard Becker construiu um conjunto de reflexões que tratava das complexas relações entre artistas, gente de apoio, público e convenções. Esta relação complexa fora sintetizada no seu conceito de “mundos da arte”. Gilberto Velho (2002) nos lembra que Becker se tornou um autor fundamental dentro da antropologia que se faz no Brasil, sobretudo quando envolvidas problemáticas preocupadas com a discussão da ligação entre indivíduo e sociedade. É neste sentido que manejo a contribuição do autor de “mundos da arte” para a perspectiva desta pesquisa, pois, a partir dele, é possível desenvolver o argumento teórico comparativo que considera o contexto de semelhanças entre formas de ação coletiva (Cumbia e Kuduro).

Podemos focar qualquer evento (...) e procurar a rede de relações de pessoas, por muito grande ou extensa que ela seja, cuja atividade coletiva tornou possível que o evento ocorresse da maneira que ocorreu. Podemos procurar rede de relações cuja atividade cooperativa é recorrente ou se tornou uma rotina e especificar as convenções por meio das quais os seus membros constitutivos coordenam as suas linhas de separação da ação (BECKER, 1977 apud. MONTEIRO, 1996, p. 171).

Diante disso, é preciso ainda dizer que, ao advertir sobre as semelhanças, não quero favorecer a generalização, pois discutirei os acontecimentos e as especificidades das práticas musicais das quais sinalizo a pertinência sociológica. Para Becker (1982), portanto, é possível entender as obras de arte considerando-as como o resultado da ação coordenada de todas as pessoas - cuja cooperação se tornou necessária para a realização do evento da forma planejada. Desta maneira, é somente porque o artista e a plateia gozam do conhecimento e da experiência das convenções invocadas que a obra de arte produz um efeito emocional e, como veremos nos capítulos II e III, esta apreensão se torna fundamental para a Cumbia Villera e o Kuduro.

Assim como apresentamos Adorno como expoente que se configura como ponto de referência do pensar sociológico na esfera da música, Becker assume essa dimensão e importância ao oferecer um acorde dissonante. Tia Denora localiza, pois, a tradição da qual Becker seria o grande representante. Concordo com a apreensão da autora e estou contido, de alguma forma, nesse grupo de sociólogos apresentados: “Sociologists working in this [the Art Worlds] mode aren’t much interested in ‘decoding’ art works, in finding the work’s secret meanings as reflections of society. They prefer to see those works as the result of what a lot of people have done jointly”. (DENORA, 2000, p.4). Como destacado na introdução desse trabalho, preocupo-me com o “campo de forças” benjaminiano que a música periférico-urbana subjaz, como também as apropriações tecnológicas, agenciamentos coletivos e

processos de identificação dinamizados nesse contexto, ou seja, ocupo-me e me preocupo com o que as pessoas têm feito em conjunto.

Voltando à centralidade do tópico, ao imprimir uma abordagem externalista da arte, Howard Becker define “mundo” como a totalidade de pessoas e organizações cuja ação é necessária à produção do tipo de acontecimento e dos objetos caracteristicamente produzidos por aquele mundo, isto é, o mundo da arte. Neste sentido, a realização da arte ou do acontecimento estaria intimamente relacionada às pessoas que concebem e executam o trabalho (compositores e dramaturgos /músicos e atores), ao apoio logístico (fornecedores e fabricantes de instrumentos), bem como a um público habilitado a consumir tais obras (reconhecimento das convenções).

O entendimento da arte como ação coletiva, a noção dos elos cooperativos e mesmo a divisão do trabalho artístico só são possíveis a partir das convenções já mencionadas, visto que a produção de obras de arte requer formas elaboradas de colaboração entre o pessoal especializado e, por esse motivo, é circunstancial definir os termos que orientam essa relação, ou melhor, essa cooperação. No modelo proposto por Becker existe uma lógica de funcionamento do mundo que prioriza a forma como ele se organiza e, na medida em que o mundo tiver estabelecido uma rotina própria e situado maneiras convencionais de se desempenhar as atividades a que seus membros habitualmente se dedicam, as pessoas poderão participar na qualidade de agentes competentes, ou melhor, que sabem exatamente como fazer bem e facilmente tudo o que “tem que ser feito”.

É desta forma análoga que Becker sinaliza seu entendimento do mundo artístico, pensando a relação com os condicionantes estruturais da sociedade. Morais e Soares apresentam uma síntese que me assiste na justificação do uso de Becker nesta pesquisa:

Becker compreende a obra de arte como um produto de uma cadeia de cooperação que envolve não somente o artista (...), mas também um mercado distribuidor (marchands, galerias, museus) e um público minimamente habilitado a entender as obras produzidas neste circuito. Para Becker, o mundo artístico opera a partir de convenções sociais que distinguem, dentre aqueles que cooperam na criação, quem deve ser chamado de artista e quem deve ser considerado como pessoal de apoio. Mas, o caráter cooperativo da obra de arte vai além da mera divisão do trabalho entre os aqueles chamados de artistas e o pessoal de apoio. Envolve também os meios de distribuição e divulgação (galerias, museus, revistas especializadas), como também o público consumidor. É assim que faz sentido a idéia de Becker, expressa acima, de que a fruição de uma obra artística só é possível se há meios de circulação que criam (ou educam) um mercado consumidor. Em outras palavras, o mundo artístico – isto é, artistas, pessoal de apoio, meios de distribuição e divulgação, público – opera a partir de convenções (um conceito importante no esquema aplicativo de Becker). É a partir das convenções que se atribui o papel de artista a um determinado membro da cadeia de cooperação e a outros o papel de

coadjuvantes, assim como se estabelece entre o artista e o público (MORAIS; SOARES, 2000, p. 12-13).

Como já foram destacadas, as ações coletivas seriam facilitadas pelas convenções, uma vez que permitiriam evitar o desperdício de tempo, recursos e esforços. Em todo caso, reforço que a perspectiva beckeriana sustenta um tipo de olhar que modifica previamente o objeto artístico, isto é, este olhar sensibilizado pela teoria da ação coletiva confirma que a arte seria criada e agenciada coletivamente. Neste caso, desmonta-se mais uma vez a imagem do artista genial ou mesmo aquela configuração mais aurática da obra que seria, sob esse prisma, um produto resultante de ações conjuntas e não apartadas de outras esferas do labor social.

É interessante que, mesmo elaborando a sua sociologia do desvio, Becker reforça o seu entendimento da ação coletiva ao tratar “a cultura” de um grupo desviante, isto é, os músicos de casas noturnas que tocam Jazz. Ao trazer Blummer (1982) e Mead (1972) para o debate, Becker evidencia que as pessoas agem juntas. (BECKER, 2005). Especialmente para o trabalho que desenvolvo é pertinente lembrar que a ação coletiva não estaria reduzida ao contato face a face, mas poderíamos admitir essas trocas nas redes sociais como uma interação:

uma pessoa tenta adequar sua própria linha de ação às ações de outras, assim como cada uma delas ajusta suas próprias ações em desenvolvimento ao que vê os outros fazendo e espera que façam. O resultado de todo esse ajustamento e acomodação pode ser chamado de ação coletiva, especialmente se tivermos em mente que o termo cobre mais que apenas um acordo coletivo consciente para, digamos, entrar em greve, estendendo-se também a participar de uma aula na escola, fazer uma refeição juntos, ou atravessar a rua – cada uma dessas coisas vista como algo feito por uma grande quantidade de pessoas juntas (BECKER, 2008, p. 183).

Essa lente interacionista é fundamental para a compreensão da ação coletiva do desvio, já que, por meio dela, o acontecimento precisa de cooperação – aberta ou tácita – de muitas pessoas. O que Becker procura a partir dessa contribuição? Entre outras respostas, poderíamos ressaltar o fato de permitir a investida sociológica no que poderia ser de domínio restrito da psicologia.

O ato desviante, segundo Becker, leva em consideração a reação dos presentes e ausentes e se torna um drama complexo, ou seja, passa por uma “reafirmação de significados morais na vida social cotidiana” e, além disso, os parâmetros e situações de julgamento são relativos. (BECKER, 2008, p. 185). Faço esse “desvio” para concluir esse fragmento tendo em vista a pertinência deste instrumental para o desdobramento da tese. Retomarei esse

conceito quando for analisar as movimentações periféricas, sobretudo a Cumbia Villera. Diz Becker:

Ao se considerar o desvio como uma forma de atividade coletiva, a ser investigada, em todas as suas facetas, como qualquer outra atividade coletiva, vemos que o objeto de nosso estudo não é um ato isolado cuja origem devemos descobrir. Em vez disso, o ato que alegadamente ocorreu, quando ocorreu, tem lugar numa rede complexa de atos envolvendo outros, e assume parte dessa complexidade por causa da maneira como diferentes pessoas e grupos o definem. A lição se aplica a nossos estudos de todas as outras áreas da vida social. Aprender isso não nos livrará por completo do erro, contudo, pois nossas próprias teorias e nossos métodos apresentam persistentes fontes de dificuldades (BECKER, 2008, p. 189).

Ao destacar o fôlego do interacionismo, isto é, essa capacidade de observar atentamente o acontecimento no intuito de promover um refinamento de nossas teorizações, Becker evidencia ou deixa transparecer a sua intenção de levar o “lugar comum” a sério e não se conformar com explicações mais generalistas e distantes dos sujeitos em ação. Diante do que foi proposto acima, isto é, apresentar as abordagens externalista e internalista para a compreensão da música, faz-se necessário trazer também a contribuição de Vera Zolberg, uma vez que essa polarização teórico-metodológica será vista de forma problemática pela autora.

Para Zolberg (2006), a obra não pode ser reduzida ao que se tem de exterioridade. No entanto, esta também não pode ser deslocada temporalmente e espacialmente, pelo menos se quisermos identificá-la sob o prisma sociológico. Ao atuar no vazio deixado nos limites estreitos da “perspectiva humanista” e da “abordagem sociológica”, a contribuição da autora se faz profícua na medida em que o esquema apresentado coloca duas interpretações da arte. De um lado teríamos os humanistas (de abordagem internalista), que tendem a desconsiderar os elementos sócio-históricos em que a obra foi produzida. Do outro, porém, temos a abordagem sociológica, que construiria uma visão do objeto pouco preocupada com a própria arte, isto é, utilizar-se-ia esta última como muleta para a discussão de fenômenos de outra natureza.

É neste quadro que Zolberg irá situar Howard Becker como autêntico representante da abordagem sociológica, visto que sua ênfase externalista em relação à obra não daria conta de compreender objeto em sua especificidade. Como expoente do humanismo, Zolberg coloca o *catalogue raisonné* e admite que mesmo aqueles humanistas de formação alinhada à história social da arte terminam por creditar maior valor à obra em detrimento do seu contexto. Zolberg tenta assimilar o que há de interessante nessas duas tendências e propõe marcar

aquilo que, para ela, seria um estudo mais sofisticado da obra de arte, ou seja, uma abordagem de síntese. Da sociologia a autora bebe o desencantamento, que afastaria a definição mítica do artista. Do humanismo Zolberg absorve a necessidade de se atentar para o reducionismo ventilado especialmente pela vertente marxista no trato da arte, que, em síntese, preconizaria a prevalência da infraestrutura em relação à superestrutura, ou melhor, de que a arte seria um simples reflexo das condições estruturais.

A abordagem sintética que Zolberg propõe repousa ainda num substrato sociológico, haja vista que os julgamentos estéticos estão imersos em instituições que tanto mantêm os cânones existentes quanto servem como espaço de criação dos mesmos. Novamente, as relações entre a estética e as instituições culturais servem para desmistificar a aura artística e, desta forma, a criação de uma obra de arte não poderia ser avaliada sem estar inscrita num devir sócio-histórico. No entanto, Zolberg não advoga um retorno aos termos sociológicos tradicionais como a que fora descrita por Becker, e considera outra sorte de elementos deixados de lado, num primeiro momento, como o talento, a personalidade e a experiência cognitiva dos artistas. A síntese, portanto, estaria na conjunção daqueles aspectos estruturais apresentados, isto é, a arte engastada nas instituições, com elementos de uma ordem mais subjetiva, onde esse artista tem o respaldo de sua trajetória e uma localização específica no mundo.

A intenção dessa exegese a partir do debate externalismo x internalismo/agência x estrutura nos permite sinalizar os caminhos que foram trilhados na busca de aprofundamento dos fenômenos culturais e artísticos. Na tese que defendo por essas linhas, considero a abordagem adorniana como um parâmetro que me permite a crítica e, nesse exercício, percebo-me com uma voz dissonante. Entendo como necessária essa passagem para a minha definição como pesquisador que deseja alargar, refutar e ampliar os conhecimentos da área, mas também se trata de uma opção de demarcação política, pois considero haver certo desinteresse acadêmico por esses fenômenos que são significativos para o campo científico e para a vida de grupos sociais. Becker, ao propor uma metodologia que identifica processos coletivos de ação, contribui para outra senda interpretativa que não se choca com os significados produzidos pelos agentes. Não obstante, a crítica de Hennion é bastante convincente, isto é, ao propormos a utilização de Becker perderíamos de vista o contexto sócio-histórico tão caro ao fenômeno que me proponho a analisar. Zolberg, por fim, desestabiliza esses pontos de referência e sugere a síntese como o melhor caminho.

Abranja aqui um itinerário que evidencia a contribuição metodológica de Becker sem perder de vista as conexões desses modos coletivos de ação com o contexto de precarização vivenciado pelos sujeitos que experimentam cotidianamente os dilemas periféricos e suas vulnerabilidades.

### **1.5 Música e processos de identificação: uma construção simultânea das identidades de artistas e público**

A partir do momento em que nos mostramos desejosos da compreensão dos sentidos e significados que são construídos pelos artistas, pessoal de apoio e público, faz-se necessário adentrar nos processos de identificação advindos dessa experiência.

Segundo Lévy (2000), a reorientação das experiências musicais foi possível devido às intervenções gerais da economia e da sociedade (globalização, desenvolvimento das viagens, extensão de um estilo de vida urbano e suburbano internacional, movimentos culturais e sociais da juventude), bem como às condições econômicas e técnicas da gravação, distribuição e audição da música.

A demanda e o consumo cultural, conforme Featherstone, não são ditados meramente pela oferta, mas precisam ser compreendidos no contexto de um quadro social mais dinâmico. Trata-se de uma perspectiva que enfatiza o consumo sob o prisma social e relacional e, neste sentido, mais ativo do que passivo (FEATHERSTONE, 1995) <sup>19</sup>. Isso também é defendido por Soares na sua reflexão acerca das canções de grande circulação:

vê-se surgir uma perspectiva menos elitista de abordagem, e que tenta ver que não é suficiente reduzir toda a explicação dos mecanismos relativos à canção de consumo (e, de resto, de grande parte dos produtos da indústria cultural) ao puro critério das relações industriais e comerciais - sendo necessário tentar ir além dessa colocação, pelo exame das suas funções não apenas econômicas, mas também sócio-culturais: deixando os problemas de caráter estético para uma outra ordem de abordagem, aquela que ambiciona um maior entendimento da própria economia interna da organização musical (SOARES, 1994, p. 66-67).

Reforçando esta perspectiva da mediação (ou de coletividade para Becker), Hennion apresenta o conjunto de dispositivos (intérpretes, instrumentos, pautas, sistemas de amplificação de som, salas de concerto ou formas de registro, produtores, etc.) que a música

---

<sup>19</sup>Como veremos mais adiante, compreendo, assim como Hennion, que se trata de um processo de construção simultânea de identidades, ou seja, de artistas e públicos.

utiliza para existir, isto é, um tipo de sociologia da música ou da mediação<sup>20</sup>. (HENNION, 2002). Em consonância com Hennion, a perspectiva ventilada aqui é que tanto os grupos sociais como os artistas estão simultaneamente à procura da construção de suas identidades, sendo elas indissociáveis de certas práticas artísticas.

Simon Frith está sintonizado com esta perspectiva, visto que para ele “music constructs our sense of identity through the direct experiences it offers of the body, time and sociability, experiences which enable us to place ourselves in imaginative cultural narratives” (FRITH, 1996, p. 124). Em consonância com Frith, De Gori compreende essas expressões a partir da Cumbia Villera, uma vez que os processos de identificação villeros reivindicam até mesmo um espaço – a villa - e coesão associada à práticas desviantes. Ao fazê-la, estabelece-se um confronto entre dois grupos: os “pibes chorros” por um lado e os “outros”, que seriam os chetos, os policiais, os caretas, os buchones. (DE GORI, 2008).

Trata-se, portanto, de uma construção simultânea de identidades sociais e artísticas que permite o acontecimento musical local (através do compartilhamento de referências comuns que se tornam aglutinadoras). Assim como Becker, Monteiro alega que

um grupo de criadores de cinema, televisão, ou música, anda à procura do seu público ao mesmo tempo que uma certa camada social e geracional anda à procura da sua identidade, e possivelmente o contato feito entre ambos os polos por um bom intermediário criará, através de progressivas cumplicidades, o fenômeno, o acontecimento deste grupo, artístico e social (MONTEIRO, 1996, p. 169).

Para tanto, pensar em termos geracionais, por exemplo, fora uma alternativa aos recortes de classe, muito mais objetiva e rígida. Segundo Bourdieu, agentes e grupos são distribuídos em função de sua posição de acordo com dois princípios de diferenciação, isto é, capital econômico e cultural. Através do consumo e do gosto, materializam-se estilos de vidas e habitus (BOURDIEU, 2011) que externalizam também esquemas sociais classificatórios que, por sua vez, estabelecem processos de identificação e mesmo as distinções sociais. Não estou corroborando de nenhuma forma com aquelas perspectivas que pensaram o consumo estreitando-o a uma função de válvula de escape que permitiria suportar o fardo alienante do trabalho diário (ADORNO, 1994).

---

<sup>20</sup>É neste sentido, pois, que uma perspectiva como a de Adorno não poderia ser levada a cabo nesta tese. As teorias da recepção foram importantes para complexificar essas compreensões, já que a obra pode ser pensada na sua instabilidade, isto é, como acontecimento que provoca sentidos e encontros variáveis com os leitores/consumidores (MONTEIRO, 1996, p. 168). Faltaria para seguir essa pesquisa com Adorno, portanto, um investimento nas teorias de recepção e uma compreensão menos hermética desses processos culturais.

Em consonância com Soares (1994), acredito ser importante levar em conta o universo material e sociocultural desse público, ainda que não se possamos estabelecer um contorno rigoroso, tal como propõe Bourdieu. É de fundamental importância deter atenção sobre o comportamento dos públicos em relação a um tipo ou modalidade musical, muito embora esteja mais interessado nos processos de identificação do que nessa relação “coerente” e “bem ajustada” classe social – gosto musical. O prazer que a música popular massiva produz é de identificação (com a música que gostamos, com seus artistas, com a experiência do baile ou mesmo com as outras pessoas que gostam dela).

Destarte, discutir o fenômeno das músicas produzidas nas periferias urbanas implica pensá-lo em suas facetas multiformes: culturais, discursivas e simbólicas. A Cumbia villera, por exemplo, conforma uma leitura local e um tipo de linguagem que permite o vínculo social, apesar de, paradoxalmente a Cumbia Villera<sup>21</sup> propor uma imagem de devastação. Como afirma Esteban De Gori, ela acaba promovendo um acontecimento de reforço de vínculos, já que permite uma integração simbólica entre seus seguidores<sup>22</sup>. Diz ele: "El bandolerismo urbano como realidad y metáfora discursiva ha elaborado un compendio de rasgos identificatorios: ritos, entonaciones, resignificación e invención de palabras, una vestimenta particular y un destino posible de las biografias" (DE GORI, 2005, p.355).

Voltando às questões relativas aos procedimentos teórico-metodológicos, DeNora, ao focar os contextos sociais locais de produção das artes, afirma que os sociólogos estariam reagindo contra o movimento de distanciamento em relação ao objeto. Em concordância com a autora, acredito que esta perspectiva ajudou a reorientar os rumos da pesquisa sobre a música. Neste sentido, afirma Frith que “the question we should be asking is not what does popular music reveal about ‘the people’ but how does it construct them” (FRITH, 1996 apud NORA, 2000, p. 21) 21). Trata-se, portanto, de perceber a música: “providing a resource in and through which agency and identity are produced”. (DENORA, 2000, p. 21).

Popular music studies have always been concerned with the matter of how music is experienced by real people (see Frith 1990b). Indeed, the very reason pop music culture is, in Willis’s terminology, ‘profane’ is that it has traditionally been appropriatable, open to reinterpretation and determination in and through use; it has possessed all the attributes of the non-sacred (despite various attempts by fans and

---

<sup>21</sup> Uma Cumbia da favela.

<sup>22</sup> Apesar de termos mencionado a Cumbia, isso também pode ser observado no Kuduro (com exceção do “bandoleirismo”).

critics to canonize particular pop music works and performers, and to specify ritual appropriations). (DENORA, 2000, p. 40).

Como frisa Tia Denora, o mais importante seria problematizar a construção de sentidos sobre os objetos e práticas musicais por meio das atividades realizadas por grupos e indivíduos, já que estes experienciam a prática musical, perseguem e desenvolvem seus gostos. A construção de sentido e negociações, portanto, seria parte de nossa vida cotidiana e, além disso, o problema dos significados dos objetos é também sobre quem os define ou deles se apropria, onde, quando, como e com que objetivo. Os gêneros, segundo DeNora, seriam criados por grupos com diferentes disposições emocionais e comunicativas, assim como gostos e interesses estéticos heterogêneos. (DENORA, 2000).

Não se pode deixar de enunciar, portanto, a complexidade que envolve essa relação música-identidade, sobretudo quando pensamos a abertura que a “virada linguística” permitiu às ciências sociais. Nesse sentido, faz-se necessário lançar argumentos que permitam compreender de maneira mais profunda as relações entre discurso e identidade, o que não significa operar ou atualizar os reducionismos estruturalistas que podem conferir pouco ou nenhum destaque ao caráter de agência.

Reproduzo aqui a questão formulada ao longo desse procedimento de pesquisa que envolve a relação umbilical música/identidade. Aproveito a questão de Vila (1996) que, por sua vez, tenta dar conta dessas mudanças paradigmáticas de investigação. Diz ele:

¿Cómo se relaciona este cambio de enfoque em la comprensión de las identidad com el tema de la música popular? Se relaciona y de manera muy profunda, dado que las teorías que usualmente manejamos para entender la relación entre música e identidad se basan em concepciones acerca de la construcción de las identidades sociales que ahora parecen das menos respuestas de las que um principio creíamos (VILA, 1996, p. 1).

Como discutiremos abaixo, em sintonia com Vila, entendo que se trata de uma elocução e, portanto, eminentemente discursiva. Pensar o tema das relações entre identidade e música implica superar o que o autor chama de “ressonância ou homologia estrutural”, onde estilos musicais específicos se ajustariam perfeitamente a atores sociais por meio de condições específicas. Uma proposta como essa justificaria apreensões rígidas em torno da relação entre classe social e gosto, por exemplo. Contudo, ao enveredar por essa senda, seríamos conduzidos fatalmente para uma relação causal espúria que, costumeiramente, despreza o olhar da complexidade e deixa de lado aquilo que não se encaixa (que passa a ser visto como algo residual).

Neste sentido, procuro superar essa “coerência estrutural” de uma homologia social que carrega tamanha previsibilidade. Vila (1996) reforça que, com essa atitude epistemológica, poderemos perceber os entrecruzamentos, as ambiguidades e as mudanças nos gostos musicais. Diz ele que “las prácticas culturales no son necesariamente homólogas a cierta base ‘real’ que las precede, sino que, por el contrario, gozan de cierta autonomía o especificidad que es capaz, por si misma, de crear prácticas sociales generadoras de lo ‘real’”. (VILA, 1996, p. 3).

Essa discussão nos leva a pensar outros empreendimentos analíticos que, por sua vez, vão alimentar noções de articulação e interpelação. A ideia de articulação torce esse elemento da homologia mais estruturalista e, desta forma, temos uma reorientação no processo de investigação da relação música e identidade que é decisiva, ou seja, admite-se que existe uma luta contínua pela conformação de sentido. Frith (1996), Hall (2004), Laclau e Mouffe (2004) entre outros, reforçaram tal perspectiva, ou seja, de rompimento com as tradições metanarrativas e universalistas modernas. Como coloca Vila:

Cómo funcionarían las interpelaciones a nivel de la música popular y de qué manera explican la construcción de identidades sociales? Esta postura teórica plantea básicamente que la música popular es un tipo particular de artefacto cultural que provee a la gente de diferentes elementos que tales personas utilizarían en la construcción de sus identidades sociales. De esta manera, el sonido, las letras y las interpretaciones, por un lado ofrecen maneras de ser y de comportarse, y por el otro ofrecen modelos de satisfacción psíquica y emocional (VILA, 1996, p. 4).

Nesta avaliação o que temos é um deslocamento da atenção que diferencia os tipos de ouvintes, isto é, de entretenimento e expert. O ouvinte de entretenimento não estaria ansioso por descobrir o “sentido imanente” ou oculto da música, mas desejoso do prazer e satisfação que ela poderia produzir nele. Reforço, portanto, esse deslocamento analítico do interior da música para as práticas discursivas que constroem sentidos por meio de letras e outros agenciamentos na vida cotidiana. A través desse reconhecimento social do papel da linguagem na definição da experiência e no sentido dela, admitimos também esse procedimento de construção de lutas discursivas, interdiscursos, posicionamentos centrais e periféricos, pontos críticos, entre outros, tão caros às análises do discurso. Como lembra Vila, o status de verdade, no entanto, é garantido pelo descrédito dos demais discursos quando se adota um sentido comum – embora sejam sempre contraditórias e em processo:

Así, nuestra posición teórica sostiene que la identidad social se basa en una continua lucha discursiva acerca del sentido que define a las relaciones sociales y posiciones

en una sociedad y tiempo determinados. (...) Así, la construcción social de las identidades involucra una lucha alrededor de las formas en que el sentido queda "fijado". (...) De ahí que la lucha por el sentido de una identidad o posición de sujeto nunca está completamente cerrada. En otras palabras, la identidad social y la subjetividad son siempre precarias, contradictorias y en proceso, y los individuos son siempre el espacio de lucha de conflictivas formas de subjetividad (VILA, 1996, p. 9-10)

Associado a este aspecto das lutas discursivas e construção de sentidos, localizamos a própria construção de “si” e do “outro”, que passa necessariamente por sistemas classificatórios e, não raramente, reproduzem os elementos ou sistemas de dominação. Neste sentido, Vila salienta o fato de existir todo um repertório associado a determinadas posições sociais. Esses repertórios (ou juízos) influenciam diretamente a nossa relação com o “outro”.

Esto es así porque toda interacción social siempre es, entre otras cosas, una interacción con el "otro" como categoría, ya que la única manera que tenemos de conocer al "otro" es a través de la descripción que hacemos del mismo, y esta descripción hace uso intensivo de los distintos sistemas clasificatorios de que disponemos en un particular contexto cultural. En este sentido, estas categorías producen sujetos con varios adjetivos adheridos a los mismos, los cuales, por un lado, dirigen nuestro encuentro con el "otro", y, por otro lado, predisponen a dichos sujetos a un particular tipo de vigilancia. Como resultado de todo esto, es imposible conocer e interactuar con el "otro" real, dado que sólo podemos conocer al "otro" a través de descripciones, es decir, a través de las narrativas y los sistemas clasificatorias que, siendo una parte esencial de la batalla por el sentido, están presentes en un contexto cultural particular (VILA, 1996, p. 13)

Essa perspectiva me interessa profundamente na medida em que essas representações estigmatizam sujeitos e manifestações gestadas na periferia. A questão discursiva, como estou sublinhando, é fundamental, já que os sujeitos, no seu processo de agência, questionam as imagens construídas de fora e oferecem figuras/heróis/lideranças erguidas pela sua própria tipologia ou comunidade discursiva. Esse “negativo” produzido pelo dominante é revelado, ganha cores vivas e cheias de contrastes a partir dos sentidos e significados partilhados no grupo social, ou seja, podemos visualizar um sujeito como contradiscursivo.

As motivações dos atores sociais são diversas e podem ser mais ou menos conflitivas, indo desde uma simples contestação da imagem ao questionamento de todo sistema classificatório. Isso talvez fique mais claro quando pensamos os “novos movimentos sociais”, mas, quando pensamos em movimentações musicais ou práticas culturais, isso nos parece um pouco mais distante. Contudo, indicarei a pertinência da escolha teórico-metodológica para o estudo do objeto que delimito em tese.

Y lo que a primera vista parece una tautología, donde la gente parece aceptar una propuesta de sentido porque ésta tiene sentido para su construcción identitaria, esconde un intrincado proceso de ida y vuelta entre interpelaciones y tramas argumentales en donde ambas se modifican recíprocamente (VILA, 1996, p. 12).

É neste sentido que advogo o uso dos discursos como uma categoria epistemológica ou quadro teórico-metodológico, já que ele extrapola a descrição neutra de eventos e ações e sinaliza a ligação entre agência e estrutura. Essa discussão, em último caso, visa apresentar uma tessitura complexa que envolve narrativas, sistemas categoriais e a construção de identidades sociais relacionais e processuais.

podríamos decir que si por un lado el proceso de construcción identitaria es múltiple y complejo, por otro lado los mecanismos de tal construcción son más o menos constantes. La identidad social es una relación, que siempre necesita de la presencia real o simbólica de "otros" para actualizarse. En este sentido, paradójicamente, la identidad es siempre lo que "difiere", es decir, aquellas marcas simbólicas que una persona o grupo social construyen para delinear sus diferencias respecto de los "otros". Pero la identidad también es aquello que "difiere" aún en otro sentido, ya que siendo el producto de una relación, y dado que la gente establece un sinúmero de relaciones diferentes, la identidad nunca es singular sino que es múltiple. Siempre existe una larga variedad de posiciones de sujeto que la gente puede ocupar en sus vidas, y tal multiplicidad produce un yo que no es experimentado como único y completo, sino como múltiple, parcial e incompleto, formado a través de las relaciones específicas e históricas que los vínculos sociales crean a través del tiempo (VILA, 1996, p. 18).

Além das práticas discursivas, os processos de identificação podem e devem ser pensados na relação que artistas e público estabelecem com o espaço social que, nesse caso, é “localizado” e periférico-urbano. O fenômeno da música popular massiva e periférico-urbana ganha contornos específicos, pois estabelece uma relação umbilical com o cotidiano do bairro, muito embora as plataformas de compartilhamento de músicas amplifiquem essa transfiguração, essa poética villera e dos mussekés. Assim sendo, considero necessária a apresentação conceitual das chamadas cenas musicais.

## **1.6 Cenas musicais, comunidades e estrutura de sentimentos**

Além dos aspectos mencionados acima, entendemos que o debate sobre cena musical tem alargado a compreensão desses processos de identificação. Muitos são os estudos acadêmicos sobre a formação das redes de prazer, gosto, criatividade e identidade, que também dialogam fortemente com aquilo que procuro refletir. Freire Filho (2007) lembra que sendo um componente importante do vocabulário de fãs e críticos, a metáfora espacial de cena

musical foi apropriada de forma mais sistemática e teoricamente refinada por sociólogos, geógrafos e antropólogos interessados em descrever e analisar espaços localizados de produção e consumo cultural (notadamente, musical).

Assim, a chamada ‘virada espacial’ na pesquisa sobre as diversas culturas musicais está em sintonia com esta ênfase na renovação, conceituação e produção do espaço urbano:

como campo estratégico de articulação de políticas culturais e cívicas (Como deve ser usado o espaço disponível? Por quem? Para quê?) e de incremento de produção cultural regional, seja como esfera da vida cotidiana onde vicejam múltiplas atividades representações culturais e inúmeros processos de sociabilidade, constituídos e afetados tanto por circunstâncias locais como por demandas e desejos translocais (STHAL, 2004, p.51-53 apud. FREIRE FILHO, 2005, p.4-5)

Segundo Freire Filho, a noção de cena musical implica pensar um tipo específico de contexto cultural urbano e práticas de codificação espacial. Neste sentido, a utilização desse recurso permitiria a compreensão de redes, afiliações, tessituras que informam as práticas culturais e as dinâmicas identitárias dos grupos no contexto dos espaços urbanos contemporâneos, além de oferecer subsídios para incursões analíticas complexas para o entendimento sociológico da formação das alianças afetivas de grupos. As cenas musicais, portanto,

são definidas como um espaço cultural no qual diversas práticas musicais coexistem, interagindo por meio de processos de diferenciação, de acordo com trajetórias variantes de mudança e fertilização mútua. Com base em alianças e coalizões ativamente criadas e mantidas, são articuladas formas de comunicação que contribuem para delinear fronteiras musicais (FREIRE FILHO; FERNANDES, 2006, p. 5-6).

Faz-se importante ressaltar que a delimitação dos contornos das cenas, todavia, não se restringe, necessariamente, às fronteiras de seu referente geográfico e os fluxos dos valores estéticos locais podem sugerir aspirações ou elementos mais “universalistas”. Essa questão, inclusive, é trabalhada por Straw quando ele tenta trazer os contornos que distinguiriam a ideia de “comunidade” da noção de “cena” (STRAW, 1991). Straw investigou como as práticas musicais se relacionavam com e estruturação de grupos nas cidades e a ideia de comunidade musical remeteria a estabilidade e exploração de linguagens musicais enraizadas num determinado local. Estas comunidades permitem estabelecer uma coerência ou ligação afetivo-discursiva entre as práticas do presente e o que fora produzido anteriormente. As cenas musicais, diferentemente, seriam definidas pela convivência (que não implica

harmonia) de práticas musicais relacionais, isto é, que mobilizam recursos de diferenciação e delineamento de fronteiras (que podem ser borradas e negociadas).

Essa discussão se relaciona com o que Maffesoli entende por neotribalismo, isto é, uma “comunidade emocional” que não atualiza a lógica de organização moderna, racional. Trata-se de um compartilhamento de subjetividades, paixões e que goza de uma fluidez e fugacidade características da pós-modernidade. Em síntese, seriam diferenciadas por encontros ritualísticos, efêmeros, mutáveis e locais, que não implicam na adesão das lógicas modernas e burocráticas. No entanto, o neotribalismo possibilita a atualização de um sentimento do grupo sobre ele mesmo (MAFFESOLI, 2010).

Para Maffesoli, o neotribalismo, a rigor, não seria um tipo ideal, mas um fenômeno de verificação empírica. Para ele, as pessoas estão em busca de experiências de compartilhamento de crenças, valores e emoções, ou seja, de solidariedade que não são oferecidas pelas instituições modernas. Esse fenômeno será sintetizado pelo autor na ideia de “cultura de sentimento”. Essa construção, inclusive, se aproxima daquela formulada por Williams em *Marxismo e Literatura*, isto é, a “estrutura de sentimento”. Porém, a ideia de Maffesoli é construída por agrupamentos que gozam da empatia e do desejo de compartilhamento do presente experienciado coletivamente.

Diante desse arcabouço teórico que pretende nortear a visualização do fenômeno investigado, entendo também que o conceito de Williams oferece recursos teórico-metodológicos importantes. Percebo que essas movimentações nas periferias urbanas que emergiram no final dos anos 1990 e início dos anos 2000 compartilham sentidos, conformam práticas e sugerem interpretações mais autônomas das suas vivências. Não estaríamos falando da construção de um discurso ideológico ou da construção de uma pauta de reivindicações (típicas dos movimentos sociais). Falamos, por outro lado, de uma política da experiência, da fluidez e dos propósitos ambivalentes. Neste sentido, penso que poderíamos falar de uma “estrutura de sentimento”, uma vez que o kuduro angolano e a Cumbia Villera ocupam um lugar importante para o entendimento dos respectivos lugares (cenas musicais periféricas) e dão indícios da necessidade de se pensar a questão geracional, numa relação entre o global e local, bem como de centro e periferia.

Como já esbocei anteriormente, faz sentido demarcar o momento de emergência de algumas cenas musicais periférico-urbanas no mundo e, neste sentido, arrazoamos sobre "uma qualidade particular da experiência social e das relações sociais, historicamente diferente de outras qualidades particulares, que dá o senso de uma geração ou de um período"

(WILLIAMS, 1979, p. 134). Como percebe Soares, “o sentimento de pertença a uma dada nação, o conjunto de valores e características cristalizado como típico de um determinado grupo, também pode ser compreendido como uma estrutura de sentimento, ou resultante de uma disputa entre estruturas de sentimento, que tenderá a se institucionalizar” (SOARES, 2011, p. 98). Localizo aqui, portanto, um fenômeno mais fluido e que contempla uma poética que transfigura o cotidiano, mas se torna uma crônica e sintoma do vivido pelos grupos periféricos<sup>23</sup>.

Acredito que a experiência da música que surge nesse contexto de periferia tem sintonia com essa reflexão na medida em que se trata de uma experiência que ganha fôlego no âmbito local, mas que diante das práticas discursivas desse entorno assume novas dimensões. A teoria de Williams parte da ideia de hegemonia, mas assimila para além daquilo que é dominante, ou seja, o residual e emergente. É dessa prática emergente que o autor chega à noção de estrutura de sentimentos e oferece o suporte para a percepção dessas experiências vividas e relacionadas às novas tecnologias, à temporalidade, ao social, ao pessoal, entre outros. Pela própria noção de “estrutura”, Williams não nega a fixidez das práticas, mas procura tornar pesquisável aquela situação da experiência presente, pouco nítida, não sedimentada, desfocada<sup>24</sup>. Em se tratando de um fenômeno, a música de periferia se revela ainda como prática emergente que modifica as normas e lógicas estabelecidas para a produção musical. Segundo o próprio Williams:

o que importa, finalmente, no entendimento da cultura emergente, em distinção da cultura dominante e residual, é que ela não é nunca apenas uma questão de prática imediata. Na verdade, depende crucialmente de descobrir novas formas ou adaptações da forma. Repetidamente, o que temos de observar é, com efeito, uma emergência preliminar, atuante e pressionante, mas ainda não perfeitamente articulado, e não o aparecimento evidente que pode ser identificado com maior confiança. É para compreender melhor essa condição de emergência preliminar, bem como as formas mais evidentes do emergente, do residual e do dominante, que devemos explorar o conceito de estrutura de sentimento (WILLIAMS, 1979, p. 129).

A consequência metodológica para o uso deste conceito me parece ter sido arcada com alguma coerência desde o início da estruturação desta pesquisa. Williams escreve que

<sup>23</sup> Neste sentido, a natureza desta pesquisa encontra também uma chave de compreensão no conceito de *estrutura de sentimentos*, proposto por Raymond Williams em *Marxismo e literatura* (1979).

<sup>24</sup> “A alternativa real às formas fixas recebidas e produzidas não é o silêncio: não a ausência, o inconsciente, que a cultura burguesa mitificou. É um tipo de sentimento e pensamento que é realmente social e material, mas em fase embrionárias, antes de se tornar uma troca plenamente articulada e definida. Suas relações com o que já está articulado e definido são, então, excepcionalmente complexas” (WILLIAMS, 1979, p.128).

as modificações qualitativas específicas não são consideradas como epifenômeno das instituições, formações e crenças modificadas, ou simplesmente evidências secundárias, de novas relações econômicas entre e dentro de classes. Ao mesmo tempo são tomadas, desde o início, como experiência ‘social’, e não como experiência ‘pessoal’, ou como as características incidentais, meramente superficiais, da sociedade (WILLIAMS, 1979, p. 133-134).

Este entendimento transborda o sentido de social atribuído ao passado, formal e institucional, mas lança luz sobre as “modificações de presença”, perspectiva mais dinâmica e complexa. Mesmo sendo emergente, são sociais por motivos que são anteriores à sua definição, classificação ou racionalização, ou mesmo pelo fato de exercerem pressões observáveis e demarcarem claramente os contornos dessa experiência. O uso conceitual da palavra “sentimento” tem uma intenção muito clara, que é afastar-se das noções de “ideologia” e “visão de mundo”. Em sintonia com Williams,

estamos interessados em significados e valores tal como vividos e sentidos ativamente, e as relações entre eles e as crenças formais ou sistemáticas são, na prática, variáveis (inclusive historicamente variáveis), em relação a vários aspectos, que vão do assentimento formal com dissentimento privado até a interação mais nuançada entre crenças interpretadas e selecionadas, e experiências vividas e justificadas (WILLIAMS, 1979, p.134).

Vale ressaltar que este sentimento não é utilizado da forma senso-comunal em oposição ao pensamento, mas de uma experiência em processo, de uma hipótese cultural derivada na prática de tentativas de compreender esses elementos e suas ligações. A noção auxilia na compreensão de novos significados e características emergentes na sociedade e contempla aquilo que escapa ao fixo ou mesmo às instituições já sedimentadas, tendo relação com as experiências vividas e sentidas no presente. O conceito de estruturas de sentimento, portanto, é importante para a compreensão das mudanças, onde o conteúdo social é revelado nos vários elementos emergentes e dominantes, que se interligam tornando-se evidentes os laços de geração ou período (incertezas nos rumos da produção e da experiência musical). Pode-se perceber nos discursos compartilhados no YouTube e nas letras das músicas (que analisaremos mais adiante) um imaginário crítico e, à luz desse conceito, permitimos a visualização e identificação de um fenômeno descentrado, mas que reforça valores (tal como vividos e sentidos ativamente) difusos e internalizados. Avaliar o fenômeno como uma “estrutura de sentimento” permite adensar algo que poderia ser entendido de forma somente individual ou local, mas encontram elementos, motivações comuns, compartilhadas, de

proporções globais e mais próximas de uma alternativa construída e, neste sentido, goza de maior autonomia.

Identifico essa forma de produção em contraposição a um “consumo motivado”, isto é, de características mais suscetíveis aos apelos de mercado da grande indústria. A ideia de refletir ou distinguir de modo mais expressivo esse “consumo construído” me permite uma reflexão que foge ao estruturalismo e me aproxima das tentativas contemporâneas de síntese, já que não deixo de tentar captar o contexto no qual esse sentimento é despertado ou, para seguir uma coerência semântica, construído.

Portanto, não estou aqui sinalizando que os agentes estejam interessados na construção de um projeto político ou mesmo de uma pauta de reivindicações típicas das lógicas modernas operadas por “sujeitos iluministas”, ou seja, ancorada na concepção do indivíduo “totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação”. (HALL, 2004, p. 10). Entendo, como já ressaltai anteriormente, que tratamos de um fenômeno que tem a sua radicalização e importância na própria experiência, não cabendo aqui esperar um sujeito autocentrado que baliza sua conduta por meio de definições claras, precisas e assinadas coletivamente. O sentido político, tal como observo, estaria na subversão e amplificação discursiva das vivências, muitas vezes obscurecidas pelo desejo de normalização de padrões de conduta.

A questão da identidade, como vimos no tópico acima, ou as experiências que a informam e permitem processos de identificação (o consumo sendo parte importante dessa configuração) não são tão estáveis. Como percebe Hall (2011), passamos por um processo amplo de mudança que coincide com o solapamento de estruturas e processos tipicamente modernos - que tinham quadros de referência mais estáveis e racionais.

O significado político da cena - ou dessa ocupação simbólica do espaço - e essa relação com os processos de identificação residiriam na possibilidade de articulação de interesses comuns (definidos por gostos e prazeres) e no fato de poderem interferir, assim, na forma mediante a qual as cidades são organizadas, vistas e experienciadas. Falando dessa relação do espaço social e identidade, Janotti afirma que:

O consumo global de produtos culturais para a música amplifica a própria noção de identidade cultural, que antes estava centrada em nossos locais de nascimento e nas línguas nativas. As culturas de consumo da música hoje apontam para um processo de identificação (...). Nas cenas musicais são vivenciadas identidades que transitam entre afirmações cosmopolitas (conexão com expressões musicais que circulam em lugares distintos do planeta e através da internet) e a forma como as mesmas expressões musicais se afirmam em diferentes espaços urbanos (...). As identidades

culturais ligadas ao mundo da música se confirmam nas negociações efetivadas entre afirmações cosmopolitas (conexão com gêneros musicais consumidos em distintos lugares do planeta e socializados através da internet) e a forma como essas mesmas expressões musicais (mesmo em versões locais ou gêneros regionalizados) se afirmam através de apropriações culturais em diferentes espaços urbanos. Da mesma maneira que a música faz parte do processo de afirmações identitárias individualizadas, ela reflete diretamente sobre o local onde é produzida (ou consumida) gerando implicações sobre o desenvolvimento regional, bem como sobre identidades coletivas (JANOTTI; PIRES, 2011, p 9-10).

Não diria que se trata de um “reflexo direto”, devido aos problemas já colocados pela sociologia da arte, mas de um processo mais complexo de idas e vindas entre produção cultural e o contexto. No caso das movimentações aqui analisadas existe uma reverberação dessa prática musical e social no espaço da cidade que não podemos negar ou deixar de destacar.

### **1.7 O gosto musical: o doce e o amargo da periferia**

Entendo que não poderíamos realizar a discussão da tese a contento sem ao menos fazer menção às estratégias arbitrárias de valoração da música que, por sua vez, se vinculam à ideia do gosto. A música de periferia goza de pouco prestígio nas esferas artísticas, bem como são classificadas pelas instâncias de legitimação e consagração como música de mau gosto ou de “pobreza estética”. Neste sentido, como temos a intenção de pensar o fenômeno como prática discursiva, faz-se necessário pensar as condições de produção e consumo desses textos (ou ideias). Em suma, existe um forte preconceito relacionado à forma de transfiguração proposta pela Cumbia Villera e pelo kuduro, para nos determos nas movimentações em evidência nesta pesquisa. Embora a questão do “gosto” já tenha sido mencionada acima (sobretudo quando falamos de Adorno), compreendo que algumas abordagens mais recentes do estudo dessa relação música-sociedade estão oferecendo recursos teóricos distintos para a configuração dela.

Ao sugerir esse mote, eclodem como imperativas as contribuições de Pierre Bourdieu. Segundo este autor, agentes e grupos são distribuídos em função de sua posição de acordo com dois princípios de diferenciação, isto é, capital econômico e cultural. Ao ser construído o espaço social, deveríamos estar atentos às dimensões do volume global de capital e à estrutura dele que, por sua vez, teria peso relativo para o capital econômico e cultural. Nesse modelo proposto por Bourdieu, isto é, na compreensão de um caso particular do possível ou do campo de possíveis, deveríamos estar atentos para fazê-lo proveitoso: construção desse espaço social

e simbólico; definição dos princípios fundamentais dessa diferenciação – nesse caso, penso nos gêneros musicais e nas particularidades destas periferias que influenciam na emergência ou constrangimento deles; localização dos princípios distintivos e signos distintivos compartilhados em torno do gênero musical; caracterização dos traços pertinentes que tornam as diferenças significativas nos diferentes subespaços simbólicos. Embora Bourdieu não seja o aporte teórico principal desta pesquisa, alguns elementos podem ser discutidos à luz de suas reflexões.

Discutindo “o senso estético como o senso da distinção”, Bourdieu afirma que:

a disposição estética é a dimensão de uma relação distante e segura com o mundo e com os outros que pressupõe a segurança e as distâncias objetivas; a manifestação do sistema de disposições que produzem os condicionamentos sociais associados a uma classe particular de condições de existências quando eles assumem a forma paradoxal da maior liberdade concebível, em determinado momento, em relação às restrições da necessidade econômica. No entanto, ela é, também, a expressão distintiva de uma posição privilegiada no espaço social, cujo valor distintivo determina-se objetivamente na relação com expressões engendradas a partir de condições diferentes. Como toda a espécie de gosto, ela une e separa: sendo o produto dos condicionamentos associados a uma classe particular de condições de existência, ela une todos aqueles que são produtos de condições semelhantes, mas distinguindo-os de todos os outros a partir daquilo que têm de mais essencial, já que o gosto é o princípio de tudo o que se tem, pessoas e coisas, e de tudo o que é para os outros, daquilo que serve de base para se classificar a si mesmo e pelo que se é classificado. Os gostos (ou seja, as preferências manifestadas) são a afirmação prática de uma diferença inevitável (BOURDIEU, 2008 p. 56).

As discussões de Bourdieu estão orientadas por conceitos-chave. O conceito de *habitus* é uma dessas chaves analíticas que, em alguma medida, pode nos trazer elementos para a complexificação desse objeto aqui em análise. Para o autor francês “os sujeitos sociais diferenciam-se pelas distinções que eles operam entre o belo e o feio, o distinto e o vulgar; por seu intermédio, exprime-se ou traduz-se a posição desses sujeitos nas classificações objetivas” (BOURDIEU, 2007, p. 13). Embora tenha clareza que esses aspectos mereçam ser compreendidos por categorias mais amplas do que aquela de classe social, por exemplo, a perspectiva de Bourdieu me parece oportuna para analisar questões transversais. Segundo o próprio Bourdieu:

O *habitus* é, com efeito, princípio gerador de práticas objetivamente classificáveis e, ao mesmo tempo, sistema de classificação (*principium divisionis*) de tais práticas. Na relação entre as duas capacidades que definem o *habitus*, ou seja, capacidade de produzir práticas e obras classificáveis, além da capacidade de diferenciar e de apreciar essas práticas e esses produtos (gosto), é que se constitui o mundo social representado, ou seja, o espaço dos estilos de vida (BOURDIEU, 2008, p. 162, destaque no original).

Através do consumo e do gosto materializam-se estilos de vidas e o habitus externaliza também esquemas sociais classificatórios que estabelecem processos de identificação e mesmo as distinções sociais. Não estou corroborando, contudo, com perspectivas que pensaram o consumo como válvula de escape que ameniza os transtornos do dia-a-dia advindo do trabalho. Estou interessado em reforçar que

quando se investigam as expressões culturais no mundo da música é que mesmo os indivíduos e os grupos sociais que não possuem propriamente uma agenda política (como, por exemplo, clubbers e funkeiros) acabam promovendo uma “política da experiência” (Gilbert e Pearson, 2003), da identidade (Laclau e Mouffe, 1987), isto é, fundam um sentimento de ‘comunidade’ (Frith, 2006b), estabelecendo estratégias de distinção social (HERSCHMANN, 2007, p. 57).

Outra discussão associada ao gosto diz respeito à construção de critérios de valoração, que, por sua vez, definem arbitrariamente o que é “bom” ou “ruim”. Do ponto de vista sociológico, arbitrar ou estabelecer critérios rigorosos e sistemáticos acerca do é “bom” e “ruim” torna-se um problema. Luiz Campos sintetiza bem este imbróglio das pesquisas sobre música ao evidenciar que não cabe à sociologia arbitrar o problema

(...) do valor da música, sejam ele e ela quais forem, mas sim examinar o contínuo processo de construção, conflito e negociação de sentidos. Dito de outro modo, o que as pessoas dizem sobre música e o que para ela reivindicam deve tratar-se como informação relativa às suas convicções e crenças sobre ela. (...) Implica, isso sim, aceitar que o trabalho artístico existe e tentar compreender como e porque é que as pessoas orientam as suas condutas em relação a tais artes. A sociologia da música não deverá, pois, preocupar-se com procurar algum verdadeiro significado de uma obra, mas sim interessar-se pelo que as pessoas acreditam que significa, porque é este significado que influencia as suas respostas, a forma como a praticam e com ela se relacionam (CAMPOS, 2007, p. 86-87).

Como já dito anteriormente, as músicas massivas foram preteridas enquanto objeto de análise da musicologia, etnomusicologia, antropologia, sociologia, entre outras áreas. Quando tomadas como objeto pelas mesmas, a compreensão se deu em larga medida pelas lentes da teoria crítica e, neste sentido, as análises muitas vezes estavam encerradas e limitadas à percepção de formas alienantes e geradoras de conformismo.

Superando essa barreira estrutural que hierarquizou objetos de investigação, Frith (1996) reflete sobre o que poderíamos e temos chamado de música ruim. O autor envereda pelo descortinamento dessas questões e assimila o debate no sentido de perceber os sentidos e critérios desse julgamento. Para o autor, a “música ruim” só pode ser assim qualificada dentro

de arbitrários culturais, sociais e linguísticos, ou seja, qualquer juízo é fruto de complexo conjunto de variáveis, tais como: quem produz e escuta, como as pessoas conversam sobre e performatizam e quem referenda ou rotula a música como “ruim”.

No artigo intitulado “Pragmática do Gosto”, Hennion busca, especialmente, afastar-se dessas teorias “restritivas” que classificam os sujeitos por meio de características demasiadamente negativas por serem, em última instância, desconsiderados aspectos de relevância sociológica. Segundo Hennion:

Nos piores casos, ele é um “cultural dope” que se engana quanto à natureza daquilo que faz; nos melhores, ele é o sujeito passivo de uma ligação cujas determinações verdadeiras ele ignora e que, a despeito de suas resistências, são reveladas por impassíveis estatísticas. Sua relação com a cultura ou com os objetos de sua paixão é submetida a uma análise puramente negativa que mostra que essa relação não é o que ela acredita ser. Nessa ótica, os gostos são radicalmente improdutivos: seus objetos não passam de signos arbitrários e os sujeitos apenas reproduzem a hierarquia das posições sociais. O gosto é a máscara colocada pela cultura sobre a dominação (HENNION, 2011, p.255).

Compartilho da visão de pesquisadores como Trotta (2007), que procuram compreender essas estratégias de valoração e admitem que os sujeitos e grupos sociais desenvolvem critérios de qualidade que distinguem as experiências musicais e, de forma concomitante, fornecem elementos para conformações identitárias. A partir do estudo de um objeto comparável ao nosso (“música popular massiva”, “música popular” ou “canção de grande circulação”), Trotta ratifica a importância deles na construção da identidade de indivíduos e grupos, na própria formação desses grupos culturais e também no processo de hierarquização de gostos. Grupos sociais, segundo o autor, emergem, elaboram discursos e trazem a público suas passionalidades, afinidades e gostos. Para ele:

Trata-se de um produto cultural que, disponibilizado para amplos setores da sociedade, adquire especificidades simbólicas no momento das experiências culturais, fazendo circular pensamentos e visões de mundo. Essa diversidade estética que a música popular abriga e sua própria importância na vida cultural contemporânea faz com que ela se torne tema privilegiado de acalorados debates sobre qualidade artística. Falar em qualidade significa se referir aos processos de hierarquização produzidos por sujeitos e grupos sociais para valorizar suas práticas em detrimento de outras. Tais processos são resultados de intensos embates que revelam disputas de poder, posições culturais e estratégias de persuasão e sedução entre os atores sociais envolvidos. Todo debate sobre música popular está atravessado pela questão do gosto, ou seja, pelas escolhas individuais e coletivas que resultam da construção de afinidade e identidades musicais, revelando sentimentos compartilhados que estão sempre envolvidos em alta carga emotiva (TROTТА, 2007, p.1-2).

Com relação às estratégias de valoração da música popular, Trotta vai identificar parâmetros distintos de julgamento para esse tipo de música em relação à erudita, por exemplo - muito embora alguns critérios sejam comuns. A música erudita, segundo Trotta, tem como característica

uma audição atenta, silenciosa, que deriva do seu alto grau de elaboração melódica-harmônica e que, conseqüentemente, exige alto grau de ‘erudição’ para ser admirada. (...) A conjugação de características estéticas específicas (alto grau de elaboração harmônica-melódica), condições de experiência (audição silenciosa), consumo elitizado (nobreza e classes abastadas) e personalização do criador (o ‘artista’) estabelece uma referência de qualidade musical (TROTТА, 2007, p. 4-5).

Embora se estabeleçam critérios distintos, como acabamos de demarcar, o prestígio de muitas dessas canções de linguagem pop se aproxima desse juízo quando são erigidas as críticas, isto é, o referencial de qualidade muitas vezes termina por ceder ao parâmetro da crítica, estética ou valor arbitrário do erudito. A legitimidade, portanto, “tende a aumentar quando são empregados alto teor de individualização do autor, grande complexidade harmônico-melódica, sofisticação poética e sonoridade de arranjo rica em contrapontos e variações de texturas instrumentais” (TROTТА, 2007, p. 5).

No entanto, pelo que observamos (embora não fossem os objetivos primordiais desta pesquisa), os parâmetros utilizados para a caracterização ou valoração da música se valem, não raramente, de recursos e linguagem que não se valem do conhecimento mais aprofundado e específico.

Dito isso, falta ainda para a construção de uma lente teórica mais rigorosa refazer a tessitura analítica que problematiza a relação entre produção e recepção dos produtos culturais. Embora adiante esse arcabouço, entendo que o fenômeno investigado borra e suscita outras questões de natureza metodológica, haja vista o imbricamento desse processo coletivo de construção artística com o material humano de onde ele surge.

### **1.8 Produção e recepção: e quando as coisas não estão distantes?**

Quando adentramos nas discussões da sociologia da comunicação e da cultura, um dos principais debates repousa sobre a questão da produção e recepção das mensagens e produtos culturais, algo que, nesta pesquisa, interessa-nos de forma oblíqua. Entretanto, em entendimento como Hennion, defendo que a sociologia deve interromper a separação muitas vezes rígida entre esses polos, uma vez que

la relación sujeto-objeto artístico al mostrar la pantalla social necesaria para esa proyección recíproca. Pero de manera característica, los trabajos divergen a continuación, según la pantalla se vuelva más bien hacia las producciones del arte o hacia sus consumidores. Hay disimetría entre ambos enfoques, con respecto al objeto artístico. Facilmente mantenido a distancia cuando el análisis se refiere a los públicos, los mercados o los gustos, es mucho menos dócil cuando se refiere a los artistas, los talleres, los estilos o los encargos. Un análisis de la recepción parece más naturalmente sociológico (HENNION, 2003, p. 126).

Não obstante, nem sempre a recepção foi tão presente e urgente nas abordagens do processo comunicacional. As ênfases estruturalistas e funcionalistas (teorias hipodérmicas, *bullet theory* e a teoria laswelliana), em certa medida, provocaram lacunas e obscurantismos no que tange à admissão de sujeitos ativos que, nesta condição, negociam sentidos e possuem repertórios diversos. Podemos perceber essa ausência, inclusive, na teoria crítica (ADORNO, 2009), quando questionamos anteriormente, de maneira incisiva, essa brecha deixada pelos frankfurtianos, a qual seria preenchida, sobretudo, pelos Estudos Culturais que mencionaremos adiante. Uma pesquisa focada exclusivamente na produção, além de deixar de captar as nuances interpretativas da recepção, revela também um caminho epistemológico que indica uma preocupação fundamental com as estruturas sociais e, em consequência disso, podem fixar-se sobremaneira nas formas de reprodução do social.

Neste sentido, as primeiras reflexões em torno desses fenômenos buscaram dar conta do que seria o “processo comunicacional”. A intencionalidade de quem produz e codifica a mensagem seria necessariamente efetivada? Qual seria o papel da mediação? Qual o espaço de agência daqueles que recebem a mensagem? O repertório cultural do indivíduo ou grupo social teria alguma relevância? De forma muito imprecisa, lanço ainda a hipótese de que os estudos frequentemente associaram o processo comunicacional à interação entre dois polos distantes e, muitas vezes, não mediados.

O problema se coloca quando intencionamos avaliar produções e práticas culturais como as nossas, que não podem ser interpretadas por esses modelos estanques. Pensar as periferias e suas criações demanda um tipo de imaginação *sui generis*, pois o interdiscurso e o confronto estão numa disposição de quase indistinção entre aquele que cria e aquele que consome. A Cumbia e o kuduro, para ficarmos nos gêneros que investigamos na tese, trazem, em alguma medida, uma característica homogênea, se levarmos em consideração que público e artistas emergem da mesma classe e espaço social, ou seja, poderíamos visualizar uma espécie de espelhamento identitário. Em síntese, são agenciamentos coletivos negociados por artistas, público e pessoal de apoio, ou seja, trata-se de uma produção “in loco para o local”.

Muito embora as fronteiras tenham sido esgarçadas pela comunicação em rede, Canclini afirma que

Os produtos gerados pelas classes populares costumam ser mais representativos da história local e mais adequados às necessidades presentes do grupo que os fabrica. Constitui, nesse sentido, seu patrimônio próprio. Também podem alcançar alto valor estético e criatividade, conforme se comprova no artesanato, na literatura e na música de muitas regiões populares. Mas têm menor possibilidade de realizar várias operações indispensáveis para converter esses produtos em patrimônio generalizado e amplamente reconhecido: acumulá-los historicamente (sobretudo quando são submetidos a pobreza ou a repressão extremas), torná-los base de um saber objetivado (relativamente independente dos indivíduos e da simples transmissão oral), expandi-los mediante uma educação institucional e aperfeiçoá-los através da investigação e da experimentação sistemática (CANCLINI, 2013, p. 196).

Essas ideias de uma “representação local” e “patrimônio próprio” são fundamentais para o que investigamos, ou seja, os processos de identificação e agenciamentos coletivos são intensos na música de periferia, mas não são a tal ponto de se tornarem generalizáveis ou reconhecidos em instâncias outras que não a própria onde ela se constitui ou mesmo em nichos alternativos que utilizam outros critérios de legitimação e consagração. A música de periferia continua sendo, na maioria das vezes, uma expressão de uma comunidade discursiva mais modesta e, dificilmente, ganha a dimensão ou se torna representativa do nacional<sup>25</sup>.

Como já adiantávamos, na Inglaterra, conformado a princípio em torno das obras seminais de Thompson, Hoggart e Williams, os Estudos Culturais apontaram no sentido de ruptura com as antigas tendências expostas acima, isto é, de negligenciamento da audiência que, não raramente, também é produtora e praticante do discurso encenado. Novos elementos foram reagrupados na intenção de fomentar outras premissas e temas para as humanidades, visto que os estudos recorreram a campos interdisciplinares no intuito de teorizar acerca da complexidade e contradições que envolvem o composto mídia/cultura/comunicação na vida social. Neste sentido, esse campo de investigação passou a se interessar pelas produções e formas de dominação, mas também refletiram sobre os recursos ou abertura para a resistência e mudança.

Raymond Williams (1969) e Stuart Hall (2004) se debruçaram sobre questões relativas às representações, e ao visitarem categorias gramscianas (1978) articularam as noções de hegemonia e resistência. Para tanto, os autores avaliaram criticamente a produção cultural e os sentidos negociados que, não raramente, permitem a ressonância dessa voz ideológica das

---

<sup>25</sup> Essa questão será mais bem apresentada no capítulo IV, quando abordaremos a questão da identidade cultural

classes dominantes – interessadas em transmitir uma determinada visão do mundo social – de forma que, o resultado final da atuação, “tenderia” a sedimentação de um imaginário favorável à situação hegemônica vigente. Como adverte Alabarce: “Si nuestro análisis se deja opacar por la impresión de que hoy lo popular es hegemónico, estamos errando teórica y analíticamente”. (ALABARCES, 2008, p.2)

A contribuição dada pelos Estudos Culturais deve-se, segundo Hall, pelo fato da ideologia ser concebida não como conteúdos e formas superficiais de ideias, mas como categorias inconscientes pelas quais os meios são representados e vividos. Isto significa que a ideologia se articula como fonte de uma relação imaginária onde homens e mulheres refletem sobre as condições reais de existência. A conformação de uma perspectiva da produção cultural de massa nos Estudos Culturais esteve num primeiro momento localizada na ideologia. Segundo Escosteguy

diante de uma perspectiva que desembocava invariavelmente em reprodução social, a incorporação, sobretudo, do conceito de hegemonia de Antonio Gramsci permitiu vislumbrar um movimento mais dinâmico e complexo na sociedade, admitindo tanto a reprodução do sistema de dominação quanto à resistência a esse mesmo sistema (ESCOSTEGUY, 2001, p. 91).

Essa discussão se faz oportuna na tese a partir do instante que nos apercebemos que, para este fenômeno sociocultural ou para esta prática discursiva, os polos da produção e recepção não estão distantes. As práticas culturais da Cumbia Villera e do Kuduro são operadas coletivamente e os sentidos das práticas são negociados também por esse grupo que as agenciam. Quero reforçar, portanto, que o lugar de produção também é o lugar de recepção e muitas das mediações são locais, o que revela processos de identificação ainda mais intensos. Para Canclini, estamos nos afastando cada vez mais do tempo em que as identidades se definiam por essências a-históricas, isto é, a realidade é posta em movimento, onde este fluxo incessante dinamiza as relações sociais. Segundo Hall, o próprio processo de identificação, por meio do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais efêmero, mutável e circunstancial.

O estabelecimento das identidades e diferenças estaria, contudo, também associado ao consumo, ou seja, depende daquilo que se possui, ou daquilo que se pode ou se deseja possuir (CANCLINI, 1999, p. 39). Como veremos, os processos de identificação dos agentes e públicos da Cumbia Villera e do Kuduro se ajustam também às lógicas de mercado, sobretudo naquilo que se refere ao uso de roupas de marcas famosas ou, de forma sintética, à

incorporação da moda. A identidade desses sujeitos, pois, também passa pelo desejo de consumo intenso. Contudo, em consonância com Canclini, entendemos que “em uma cultura industrializada, que necessita expandir constantemente o consumo, é menor a possibilidade de reservar repertórios exclusivos para minorias. Não obstante, renovam-se os mecanismos diferenciais quando diversos sujeitos se apropriam das novidades” (CANCLINI, 2013, p. 89). Ao abrir essa possibilidade, Canclini não cede a um tipo de discussão que tenderia a compreender os sujeitos que vivem nas periferias como passivos, mas dentro de uma dinâmica global.

Neste caso, foram estabelecidas outras maneiras de se informar, de entender as comunidades a que se pertence, de conceber e exercer seus direitos. Desiludido, Canclini irá notar que o público recorre à televisão, entre outras mídias e agrupamentos sociais, para conseguir o que as “instituições cidadãs” não proporcionam: serviços, justiça, reparações ou simples atenção. Diria que essa desilusão é ainda mais marcante no universo que investigamos, já que a precariedade dos serviços públicos e privados é ainda maior - vincula-se, portanto, uma política da experiência ou sentido político comunitário.

Avaliando o debate metodológico entre dedutivistas e indutivistas, Canclini nos coloca os limites e alcances dos mesmos diante das categorias gramscianas. Criticando os dedutivistas, Canclini afirma que a experiência do indivíduo e do seu grupo pode ser mais decisiva do que as influências dos meios de comunicação de massa. É por esta senda que esse trabalho se lança, pois não seria possível admitir que o fenômeno que investigamos esteja informado, principalmente, pelos agentes de socialização secundários, como a televisão. Isso não implica propor a inexistência da mediação, mas reconhecer que as experiências locais, bem como as interações decorrentes delas, conduzem a outros tipos de representações, identidades e valores (que muitas vezes não correspondem aquelas partilhadas num espectro mais amplo, como o nacional).

Não é possível, portanto, assimilar esse reducionismo proposto pelos dedutivistas tão bem representados pelos frankfurtianos, sendo necessário reconhecer alguma autonomia nas culturas populares, ou mesmo uma relação mais complexa entre consumidores, objetos e espaço social. Nesta sequência, ao superar as rijas dicotomias de um ator hegemônico em contraposição ao ator subalterno, Canclini observa a pluralidade do primeiro e os estreitos vínculos entre eles. Apesar disso, Canclini não nega a cota de violência, real ou virtual, que está sempre implícita na dominação e na desigualdade, mas avalia que a relação de dominação

e de exploração, para se reproduzir de modo mais duradouro, deve se apresentar como um intercâmbio de serviços entre as classes. Como adverte Alabarces:

Como toda una tradición se empeña en señalar, el punto de partida en la investigación sobre las culturas populares es que las relaciones de dominación, de hegemonización, de subalternización – ponemos el acento en la condición procesual y operativa de estas relaciones– no significan ni pueden significar mera yuxtaposición o coexistencia: implican modificaciones mutuas, conflictos, negociaciones (ALABARCES, 2008, p.2).

Ainda neste sentido, em consonância com Alabarces, se não vemos o povo como uma massa submissa que sempre se deixa iludir, temos que admitir que sua “dependência” se deva, em parte, ao fato de que encontra nas ações hegemônicas algo útil às suas necessidades. A resistência, portanto, seria uma árdua atividade de reelaboração do próprio e do alheio, de seleção e combinação. Portanto, é coerente revelar que a assimilação das categorias gramscianas foi demasiadamente amígdala no sentido de dicotomias rijas e não relacionais. É preciso considerar uma zona de confluência entre elas, onde se possa utilizar um instrumental conceitual que articule a ordem social e as condições particulares de cada grupo ou, como coloca Canclini, é preciso atuar no vazio deixado pelos dedutivistas e pelos indutivistas.

Em *Consumidores e cidadãos*, Canclini (2005) reforça a dificuldade de se trabalhar com as categorias de hegemonia e resistência, visto que pouco ou nenhum peso é conferido à negociação. As reduções não permitem uma maior atenção às cumplicidades e aos usos recíprocos que se cruzam entre “hegemônicos e subalternos”. Para isso, torna-se necessário uma complexificação das noções de cultura e poder, já que a negociação está instalada na subjetividade coletiva, na cultura cotidiana e política mais inconsciente. Os espaços sociais de negociação e movimentações apresentadas aqui se encontram cada vez mais amplificados pela experiência virtual e as “interações solidárias” (construção de Canclini), que nos faz perceber as ambivalências e nos afastam de um romantismo para com os grupos sociais. Para Certeau:

Cada vez mais coagido e sempre menos envolvido por esses amplos enquadramentos, o indivíduo se destaca deles sem poder escapar-lhes, e só lhe resta a astúcia no relacionamento com eles, ‘dar golpes’, encontrar na megalópole eletrotécnicizada e informatizada a ‘arte’ dos caçadores ou dos rurícolas antigos (CERTEAU, 1994, p. 52).

Certeau busca chamar atenção, sobretudo, para as “artes do fazer” e as “táticas de resistência” que modificam objetos em função de uma apropriação “indébita”. Mais do que resistência, talvez fosse mais coerente discorrer sobre invenções e apropriações feitas num

processo de mediação, que envolve o artefato e seus usos - sendo tais usos dependentes das condições que envolvem o cotidiano do usuário. A partir da descoberta rotineira das inúmeras possibilidades não “programadas” pela ordem social que, na maioria das vezes, se impõe de forma violenta, Canclini também intuirá que essas relações são hierarquizadas, o que não implica conceber um sujeito passivo ou resignado. Essa postura, inclusive, parece-me implicar o poder como potência de si dos indivíduos.

Fundamentalmente, estamos falando de reflexões que alertam para os processos de codificação e decodificação das mensagens.

Quando indivíduos codificam ou decodificam mensagens, eles empregam não somente habilidades e competências requeridas pelo meio técnico, mas também várias formas de conhecimento e suposições de fundo que fazem parte dos recursos culturais que eles trazem para apoiar o processo de intercâmbio simbólico. Estes conhecimentos e pressuposições dão forma às mensagens, à maneira como eles as entendem, se relacionam com elas e as integram em suas vidas. O processo de compreensão é sempre uma ação recíproca entre as mensagens codificadas e os intérpretes situados, e estes sempre trazem uma grande quantidade de recursos culturais de apoio a este processo (THOMPSON, 2009, p.30).

Stuart Hall (2003) também analisa esse processo. Para tanto, ao entender a comunicação como uma realização de sentidos, ele avalia como se atingiria o entendimento. Segundo Hall, a recepção não é nem aberta nem transparente e, desta forma, a cadeia comunicativa não opera de forma unilinear. A mensagem é passível de leituras diversas, e, neste sentido, não existiria um significado fixo e único, muito embora a mensagem sugira determinadas apreensões e tenha intencionalidades. O ato de ouvir uma música, por exemplo, pressupõe o confronto entre os discursos oferecidos por ela e a multiplicidade de discursos e representações provenientes de outras esferas da vida cotidiana. Para Hall, o processo de produção de sentidos é informado pelas estruturas e mecanismos internos do conteúdo, que, diga-se de passagem, favorecem certas captações e bloqueiam outras, mas também guarda estreita relação com as origens culturais e repertórios do receptor. Este, por sua vez, constitui um universo cultural complexo que é desejado não apenas pelos veículos de comunicação de massa, como pelas diferentes agências de socialização às quais está exposto no cotidiano. A representação de algo estaria, portanto, intimamente relacionada à forma de experiência e de atuação do mundo social.

Deveríamos, neste sentido, descartar a suposição de que a recepção seja um processo sem desajustes entre os polos – muitas vezes reiterados – de emissão e recepção. Avaliando os frankfurtianos, Thompson duvida que algo possa ser resgatado dos escritos mais antigos da

Escola de Frankfurt, visto que “a indústria cultural” era muito negativa e se baseava em conceitos questionáveis sobre as sociedades modernas e suas tendências de desenvolvimento. Descarto o radicalismo proposto por Thompson, mas avalio como pertinente a ideia de que, em alguma medida, a influência desta tradição provocou entraves que, na literatura recente, tem sido reavaliada. Entendo, no entanto, que pensar a música produzida na periferia a partir destes polos não é algo tão profícuo e lembra a cisão apontada e criticada por Hennion, isto é, produção e recepção (ou mesmo objeto artístico e sujeito estético). Para Hennion,

las investigaciones siempre están marcadas por estas oposiciones (..), el desequilibrio sigue siendo total entre la abundancia de trabajos dedicados a los gustos y las normas de juicio, y los raros elementos de análisis propuestos sobre los creadores. La superación de este estado pasará por la clarificación necesaria de la intervención de los mediadores en el análisis: simples agentes de las causas del sociólogo, ló devuelven a las lecturas directas; productores ativos del arte y del público que se intercomunicam, permiten finalmente escapar a la dualidad estéril del estetismo e el sociologismo(HENNION, 2003, p. 91).

Neste sentido, é interessante observar como as tendências nos estudos de cultura vão se modificando. No fragmento intitulado *Artistas, intermediários e público*, Canclini (2013) denuncia a “escassez de estudos empíricos na América Latina destinados a conhecer como artistas procuram seus receptores e clientes, como operam os intermediários e como respondem os públicos (CANCLINI, 2013, p. 99). Reconheço que o estudo que proponho fora conduzido na esteira rolante de outras empreitadas da sociologia da cultura e, assim como elas, percebo a importância de se pensar as estratégias de produção e difusão da música nesses novos contextos de uso da internet.

Dito de outra forma, caminhamos também para a pesquisa do consumo cultural, isto é, da recepção entendida como parte do processo. Como diz o próprio Canclini, “para não limitar a questão do consumo cultural ao registro empirista dos gostos e opiniões do público, é preciso analisá-la em relação a um problema central da modernidade: o da hegemonia” (CANCLINI, 2013, p. 140). Nesse sentido, muitas das questões levantadas por Canclini estão em sintonia com a minha pergunta de pesquisa, isto é, como se dão os processos de legitimação de práticas culturais em contextos periféricos-urbanos (Kuduro e Cumbia Villera) dentro da intrincada relação que envolve o globalismo da apropriação musical, os processos de identificação locais, a negativização dos aspectos culturais dos agentes e a ambivalência do desejo ou recusa de integração

As questões de Canclini, no entanto, abordam outros aspectos transversais ao problema de pesquisa aqui construído. Dentre eles, o autor de *Culturas híbridas* se questiona

sobre a capacidade de manutenção da coerência e unidade (ou consenso) sem o uso de poder. Novamente, ele reconhece que esta tarefa é árdua diante da falta de pesquisas empíricas no âmbito latino-americano. Diz ele: “Nem as instituições nem a mídia costumam averiguar quais os padrões de percepção e compreensão a partir dos quais seus públicos se relacionam com os bens culturais; menos ainda, que efeitos geram em sua conduta cotidiana e em sua prática política” (CANCLINI, 2013, p. 140). É precisamente sob essa matriz de percepção que este estudo se dedica, assim como as implicações dessa relação na produção de discursos periféricos. Reconhecemos, pois, que estudar manifestações artísticas demandam um “olhar periférico”, isto é, observar além das obras – “condições textuais, extratextuais, estéticas e sociais, em que a interação entre os membros do campo gera e renova o sentido” (CANCLINI, 2013, p. 151).

Concordo, portanto, que existe uma conduta tensa e assimétrica no campo artístico, ou seja, entre artistas, intermediários, públicos e instâncias de consagração. Essa tensão pode ser observada, por exemplo, na própria legitimação dessas “comunidades hermenêuticas” que define o que está dentro e fora. Nas palavras de Canclini, “em lugar de ver o consumo como o eco dócil do que a política cultural ou alguma manipulação perversa quer fazer com o público, é preciso analisar como sua própria dinâmica conflitiva acompanha e reproduz as oscilações do poder” (CANCLINI, 2013, p. 153). Apesar de reconhecermos essa forma de contestação fundamentada pelos Estudos Culturais, isto é, de compreensão das lógicas capitalistas operadas em contextos nacionais, gostaríamos de extrapolar esse universo, embora não deixemos de anunciá-la como um aspecto teórico-metodológico pertinente. Não obstante, assim como Marcon e Tomás (2012), estamos inclinados a compreender esses estilos de vida

como uma forma de auto-exposição pessoal, pela qual se procura marcar algum tipo de distinção entre grupos que compartilham significados, comportamentos e afinidades de gosto através da expressão alegórica da diferença perante outros, que aqui são jovens que se relacionam intensamente com a música (MARCON; TOMÁS, 2012, p. 139).

Neste sentido, faz-se necessário problematizar os aspectos mais estruturais e técnicos do fenômeno. Essas intersubjetividades que apontamos estão em sintonia com as mudanças significativas do capitalismo, inovações e apropriações tecnológicas.

### 1.9 Música, capitalismo e tecnologia: a apropriação tecnológica e autonomia dos agentes

No intuito de continuar a discussão de maneira fluida, faz-se necessário frisar que não discuto o fenômeno da música de periferia como epifenômeno das mudanças estruturais do capitalismo, mas procuro evidenciar tão somente esse contexto mais amplo onde se dão as práticas e agências que investigo. Após ter discutido aspectos teórico-metodológicos relacionados aos processos de identificação e valoração da música, tornou-se urgente adensar as questões relativas às mudanças organizacionais das sociedades, bem como ressaltar os aspectos tecnológicos envolvidos. Neste sentido, compreendo que a tecnologia não é algo que se desenvolve apartada ou dissociada dos contextos sociais, mas deve ser pensada também como uma demanda social e que é apropriada de diversas formas<sup>26</sup>.

É razoável a afirmação - mesmo que seja generalista - de que o capitalismo torna-se cada vez mais organizado através da dispersão, da mobilidade geográfica e das respostas flexíveis nos processos de trabalho e nos mercados de consumo (tudo isso acompanhado por intensa inovação tecnológica, de produtos e mesmo institucional). Entretanto, como percebe Manuel Castells, não podemos reduzir o fenômeno ao surgimento de novas tecnologias, mas sim poderar que o capitalismo se reestrutura por meio de um processo gerido agora por fluxos incessantes. Isso, por sua vez, tem permitido uma maior flexibilidade, já que passa pela dinâmica complexa de redes, sobretudo com o aparecimento e expansão da internet. Segundo Castells,

A nossa sociedade está construída em torno de fluxos: fluxos de capital, fluxos de informação, fluxos de tecnologia, fluxos de interação organizacional, fluxos de imagens, sons e símbolos. Fluxos não representam apenas um elemento da organização social: é a expressão dos processos que dominam nossa vida econômica, política e simbólica (CASTELLS, 2000, p. 43).

Vale lembra ainda que a “crise do Estado-Nação” - devido aos movimentos da economia, da política e da cultura - é decorrente do borramento das fronteiras ou do que chamamos genericamente de globalização. A emergência da Comunicação Mediada por Computadores e a sofisticação da microinformática acendeu mudanças significativas nas esferas de produção e distribuição do conhecimento. Esse período, lido muitas vezes como

---

<sup>26</sup> As discussões apontadas aqui estão problematizadas de maneira mais ampla e cuidadosa na minha dissertação de mestrado. (CAIO, 2010). Neste tópico, portanto, faço uso de muitas das reflexões daquele momento no intuito que construir uma coerência argumentativa. Trata-se de um bloco analítico que me ajuda na edificação e solidificação dos pilares da tese.

pós-industrial, estabelece uma reordenação das sociedades e provoca rupturas importantes como, por exemplo, a mudança de um tipo de economia baseada na oferta de produtos para aquela de serviços que tem ainda, como característica fundamental, o ritmo acelerado dos avanços tecnológicos conjuminado à informatização.

Segundo Herschmann, o uso de computadores conectados em rede mundial é decisivo no ajuntamento das atividades imateriais de comunicação, além de ser um momento estratégico da produção e agregação de valor a produtos e serviços (HERSCHMANN, 2007). A revolução tecnológica da informação e tudo o que ela inaugura no campo da comunicação imediata - compressão espaço-tempo - também se torna fundamental para o entendimento da experiência de produção e consumo musical do começo dos anos 2000. Como lembra Iazzetta, devemos somar isso a uma questão prática, ou seja, é preciso observar que o alastramento do uso de computadores pessoais “permitiu a músicos sem conhecimentos técnicos avançados, e a usuários em geral, o acesso a processos de geração e manipulação sonora complexos que antes só podiam ser alcançados em estúdios relativamente sofisticados e caros” (IAZZETTA, 2009, p. 155). O “computador apoiado sobre as coxas” (IAZZETTA, 2009) decompôs o processo de produção musical e, sendo móvel, esse “estúdio” poderia ser levado na bagagem para qualquer lugar como “ferramenta de composição, gerador sonoro, instrumento musical, arquivo de músicas e aparelho de som” (IAZZETTA, 2009, p. 194).

Não obstante, o que teremos com a produção de músicas nas periferias é algo ainda mais radical do ponto de vista da descentralização, distribuição e afronta às lógicas do *copyright*. Esta forma de conceber a criação, assim como seu registro e circulação, também tem aludido uma nova ética de fundamentos mais colaborativos. Segundo Silveira,

O capitalismo industrial havia consolidado um processo expansionista em que praticamente tudo se tornava mercadoria. A tentativa de mercantilização intensa da vida, dos territórios, de todos os espaços físicos, apresentou-se também fortemente no ciberespaço, no contexto das redes. Todavia, a lógica das redes e a sua cultura de uso foi retomando os processos cotidianos não mercantis e permitindo emergir outras relações intersubjetivas (SILVEIRA, 2007, p. 28).

Ao problematizar o “Futuro da Música”, Silveira (2009) toca numa questão de grande pertinência para a construção do meu argumento e percepção mais ampla do fenômeno por ora investigado. Fazendo uso das reflexões de Smiers, o autor lembra que “existiriam três níveis na defesa do *copyright* e na guerra que seus defensores desempenham contra a chamada pirataria: ‘a informação, o monitoramento e as sanções’” (SMIERS apud SILVEIRA, 2009, p. 40). Não obstante, Silveira intenta destacar o nível doutrinário e

propagandista desses discursos que não dão conta das outras relações intersubjetivas contemporâneas emergentes. Esses discursos seriam orientados, sobterudo, por razões instrumentais, haja vista a penalização comportamental por parte daqueles que não consideram as dinâmicas próprias e mudança na experiência musical. Como bem observa Silveira,

a indústria da intermediação não pretende simplesmente informar os riscos da cópia e das obras derivadas sem autorização dos titulares do copyright, nem somente difundir sua contabilidade de perdas – completamente exagerada, como Lawrence Lessig demonstrou no livro *Cultura livre* (Lessig, 2005:130-)212). A indústria da intermediação sabe que precisará mudar hábitos arraigados na população, pois, no ambiente das redes digitais, esses modos padronizados de pensar, sentir ou agir, adquiridos e tornados, em grande parte, inconscientes e automáticos, puderam se manifestar claramente e com força crescente, principalmente o ato de emprestar, de trocar e de compartilhar (SILVEIRA, 2009, p. 41).

Interessante notar o vasto material produzido com esse fim, isto é, criminalizar o sujeito que compartilha conteúdos e, dessa forma, tenta-se justificar e atribuir a noção de imoralidade e ilegalidade da prática com especial atenção ao público jovem. Segundo Silveira:

A MPAA e a RIAA pretendem, com seus vídeos, cartilhas e palestras propagandísticas, realizar uma reeducação moral da sociedade. De certo modo, além de ameaçar criminalmente os cidadãos, as associações da indústria da intermediação buscam alertar que as atuais práticas cotidianas violariam a *Moralität*. Seus publicitários são chamados a demonstrar os erros em copiar e compartilhar a partir do esclarecimento da consciência moral coletiva objetivada em atos até então corriqueiros (...) Os ataques morais da RIAA e da MPAA visam atingir os praticantes da cibercultura, da ética de compartilhamento dos hackers. O núcleo da nova moralidade é claro: copiar um arquivo digital é crime! (SILVEIRA, 2009, p. 42).

O problema que Silveira nos coloca é bastante perturbador: “Como, repentinamente, milhões de pessoas no mundo tornaram-se criminosas e imorais?” (SILVEIRA, 2009, p. 43). A resposta que o autor oferece é também insyigante e reforça o percurso que buscamos trilhar ao longo do trajeto desta pesquisa. Diz ele:

Obviamente, a indústria do copyright desconsidera a mudança histórica (...) As características inerentes à digitalização são desconsideradas, a liberação dos conteúdos de seus suportes materiais é vista como um malefício, a interatividade e a participação direta dos cidadãos na criação, remixagem e distribuição de conteúdos nas redes informacionais são atacadas como excessos, devendo ser criminalizadas. A indústria de intermediação sabe que é preciso reeducar moralmente a sociedade e demonstrar aos mais jovens que emprestar é um equívoco, que a solidariedade é perigosa, que a fonte da criatividade está na propriedade e que idéias têm a mesma natureza das coisas. A indústria da intermediação tenta fazer de seus interesses

econômicos uma lei objetiva implacável, resultado óbvio da razão humana e dos princípios de justiça. Desse modo, experimenta apresentar para o indivíduo em formação a necessidade de sentir-se culpado por atos atualmente corriqueiros, tais como baixar uma música em seu computador (SILVEIRA, 2009, p. 43).

Em concordância com Silveira e Yúdice, percebemos que surge outro problema ético que, por sua vez, está relacionado com a precariedade de recursos e a falta de atenção por parte das empresas de entretenimento, sobretudo as transnacionais, no que se refere a promoção do acesso à cultura. (YÚDICE, 2007). Segundo Freitag

a moralidade lida com critérios do julgamento segundo os quais a própria ação ou a dos outros é analisada, criticada ou julgada; essa análise criteriosa da ação pressupõe um sujeito consciente, uma consciência moral, capaz de julgar o certo e o errado, o bem e o mal, o justo e o injusto (FREITAG, 1992, p.12).

Essa advertência da legitimidade do controle dos bens culturais elaborada discursivamente pela prática do compartilhamento vem tentando ser diminuída pelas indústrias culturais. A questão fundamental é que as práticas estão sendo compreendidas por aqueles que a realizam justas. Segundo Silveira, “o objetivo da indústria de copyright é inverter essa moralidade e tornar o justo injusto” (SILVEIRA, 2009, p. 45).

Neste sentido, é necessário indicar que as criações musicais possuem vários formatos de registro, materializadas em suportes ou não (vinil, DVDs, CDs, entre outros). Essa flexibilização ou desmaterialização vem crescendo devido às novas expressões de produção e consumo, não se tratando somente de um “mero redesenho da economia industrial, através da terceirização, gestão de qualidade e/ou implementação de uma gestão cada vez mais on-line de estoques, é, na verdade, um deslocamento da própria função produtiva para as atividades imateriais ou ‘trabalho imaterial’” (HERSCHMANN, 2010, p. 45).

Como tentei mapear em Caio (2010):

Essa nova experiência de consumo cultural “imaterial” é trabalhada no artigo de Sterne (2003) intitulado “O Mp3 como artefato cultural”. O autor, entre outras coisas, examina o projeto desse formato nas perspectivas industriais e psico-acústicas para avaliar sua relevância quanto à facilidade de troca e novas dimensões de audição nesse processo. Na leitura de Sterne, os Mp3s contêm dentro deles uma filosofia inteira da audição e uma praxeologia da escuta. Como uma filosofia da audição, o Mp3 emprega as limitações dessa audição. A praxeologia do Mp3 antecipa as propriedades da escuta, enfatizando as distrações no uso, em benefício da troca. O Mp3, neste sentido, cristaliza relações sociais e fora projetado para a lógica do compartilhamento. O computador conectado à rede mudou nossa percepção para além das fronteiras geográficas e dos interesses exclusivamente comerciais. Essa forma de consumo, compartilhada, permitiu a audição de registros de diversas partes do cenário artístico mundial, do passado e do presente. (CAIO, 2010, p. 99-100).

Essas trajetórias que assinalamos e ponderaremos durante boa parte desta investigação só foram críveis devido à apropriação de novas tecnologias de informação e comunicação aos processos produtivos da música, bem como pela formação de contexturas sociais que não se limitam a um espaço físico, estático, territorial. Para Kumar,

é o caráter global da informação, ‘o espaço de fluxos’ que liga pessoas e lugares através do mundo por meio da internet e da comunicação eletrônica, que lhe confere um poder decisivo. ‘O espaço de fluxos, a rede global, complementa e em certa medida substitui ‘o espaço dos lugares’, as localidades que constituíam a principal fonte de nossas experiências e identidades (KUMAR, 2006, p. 35).

Devido às novas formas de arranjos no mundo do trabalho e adiantamento dos recursos tecnológicos frente à globalização, as identidades e as experiências são mexidas e deslocadas – processo que poderíamos chamar de “informacionalização da experiência”. Essa hodierna forma de experimentar e criar arte e cultura promove outra sorte de relações que não estão em consonância como o modelo tradicional de propriedade privada, visto que é caracterizada por intercruzamentos, distinções e influências diversas. A cibercultura (LÉVY, 2000) também está “autorizando” processos de cooperação e de troca por meio das qualidades da tecnologia digital dinamizada em rede. Em Caio (2010), percebi que esse conjunto de processos tecnológicos, midiáticos e sociais tem senão estimulado, possibilitado a heterogeneidade cultural, já que uma das principais características dessa conjuntura é o compartilhamento da cultura sem suportes, o que estimula procedimentos colaborativos. A rede se caracteriza, portanto, como um dispositivo aberto construído pelas interações.

Estamos passando por um processo de flexibilização, da lógica industrial mais tradicional para uma cultura do compartilhamento (CAIO, 2010). Como meio, a internet confunde a forma tradicional massiva de divulgação cultural e corrompe a verticalidade no trânsito da cultura que discutimos acima (emissor-receptor). Trata-se de um processo que envolve a troca, a colaboração (inclusive propiciando novas formas de sociabilidade), onde a apropriação das tecnologias digitais é fundamental.

Os primeiros usuários de redes de computadores, como adverte Castell, criaram comunidades virtuais que se tornaram fontes de valores e, neste sentido, moldaram o comportamento e dispositivos na web. A cultura comunitária virtual, portanto, acrescenta uma dimensão social ao substrato tecnológico, fazendo da internet um ambiente de integração social, grupal e simbólica. (CASTELLS, 2000).

Para Smiers (2003), o entendimento dessas “formas específicas de comunicação” nos lança por toda sorte de elementos complexos que fazem parte dos rearranjos da sociedade. A mediação tecnológico-digital na internet agitou essas alterações na experiência da música, assim como as formas alternativas de consumo dessa arte, por meio da nova eletrônica, produziram reordenações nos padrões de produção, difusão e “postura de escuta” (CASTRO, 2004). A comunicação direta artista-público (ou obra-público) também se fez possível. Segundo Silveira,

(...) as redes informacionais assumiram importância central em nossa sociedade. Não se trata de uma moda passageira, elas são essenciais ao capital. Elas não serão abandonadas; sua superação, caso ocorra, terá lugar em um horizonte histórico distante. Quando a produção simbólica da humanidade passa a ser digitalizada e transferida pelas redes, e estas são as mesmas redes que o capital utiliza em seu processo de reprodução, temos um cenário extremamente conflituoso e socialmente ambíguo. As redes são estratégicas para o capital, mas não somente para ele (SILVEIRA, 2007, p. 23-24).

Para situar ainda com mais clareza que estamos dentro de um contexto também estrutural e de modificações do próprio capitalismo, gostaria de retomar o argumento do artigo “*Quanto custa o gratuito: problematizações sobre os novos modos de negócio na música*”, do Michel Nicolau Neto (2008). O autor formula algumas questões relacionadas com o que discutimos até aqui, uma vez que a grande plataforma de compartilhamento desses gêneros periféricos é o YouTube. No texto, Nicolau toca fundamentalmente nas modificações sofridas pelas indústrias fonográficas e tecnológicas nos anos recentes, mais exatamente no final da década de 1990 – período que, não por casualidade, coincide com a emergência dos fenômenos aqui investigados –, e que se intensificaram com a virada do milênio. A centralidade do seu argumento, no entanto, é de que a relação harmoniosa calcada nos interesses convergentes dessas indústrias é abalada e se torna conflituosa, muito embora ainda possamos identificar o que o autor chama de *zonas solidárias*. O problema maior identificado nessa forma gratuita e legal por Nicolau é que

no momento em que a indústria da música desonera o consumidor, ela se insere em um novo cenário de grandes investimentos, essencialmente capitalista, de busca por lucros e vantagens comerciais, no qual novos e velhos atores atuam em disputa. Contudo, ao proceder tal desoneração, o aspecto capitalista do processo é mascarado em prol de uma imagem de acesso livre e diverso (mesmo infinito) à oferta cultural. A pergunta que nos colocamos é: quais as consequências disso sobre o acesso à cultura? (NICOLAU, 2008, p. 144).

Sem dúvida, a pergunta é pertinente. No entanto, o fato de Nicolau não se preocupar com os atores que refazem e redefinem alguns destes parâmetros e direcionar sua investigação para o processo que envolve práticas gratuitas, e sobretudo “legais”, não teríamos como visualizar os agenciamentos que nos fazem escapar de compreensão menos passiva do fenômeno. Contudo, é precisamente a clareza de Nicolau que permite não resvalar na imagem do senso comum, que qualificaria essas plataformas como livres, desinteressadas e democráticas. Com essa ponderação, atentamos e podemos ajuizar as novas formas de regulação e controle, altamente estruturadas e racionais. É necessário trazer essas visões para não ruirmos em terminações demasiadamente simplistas dessas complexas variações.

A partir dessas outras lógicas de produção contemporâneas operadas nas periferias, destacamos, fundamentalmente, a construção de uma alternativa que pressiona as lógicas do copyright. A partir das práticas, os kuduristas e cumbieros perceberam que:

Para la mayoría de los artistas, el copyright<sup>27</sup> no genera unos ingresos substanciales; para muchísimos de ellos, esos ingresos son casi nulos. Por tanto, entedemos que el copyright no supone um incentivo econômico para la creación<sup>28</sup> y la representación, como a menudo se há dicho para justificar-lo (SMIERS; SCHIJNDEL, 2008, p. 21).

Como é reforçado pleos autores, essa lógica muitas vezes favorece poucos artistas famosos, ou seja, não daria conta de amparar um conjunto mais dilatado de criadores e intérpretes. Desta forma, seriam mais um instrumento de espoliação fundamentado em retóricas controversas ou falácias. A conclusão a que se chegamos em concordância com Smiers e Schijndjel é que *“sugerir que poseer unos derechos de copyright es la motivación definitiva que conduce a los artistas a realizar su trabajo, y que nos veríamos privados de buenos espectáculos, canciones, películas o libros si esse derecho no existiera, supone distorsionar la verdad”* (SMIERS; SCHIJNDEL, 2008, p.45).

Diante disso, faz-se necessário problematizar de maneira mais acutelada as práticas culturais que oferecem estas contraposições até aqui somente sugeridas numa configuração mais abstrata e generalista. O fato de ter sido discutido um conjunto de teorias nesse primeiro momento não implica uma compartimentalização excessiva ou conformação de capítulos estanque. Alerto, desde já, que outras serão mobilizadas na medida em que se tornem necessárias ao longo do desenvolvimento do argumento.

---

<sup>27</sup> *Copyright* é definido por esses autores como um dos direitos de propriedade intelectual, uma vez que concede ao proprietário o direito exclusivo e monopolista sobre uma obra de criatividade artística.

<sup>28</sup> Os autores ainda lembram que muito do que é arrecadado com esses direitos são transferidos a países estrangeiros.

## CAPÍTULO II

### “SEMPRE A SUBIR”: PROCESSOS IDENTITÁRIOS NO KUDURO ANGOLANO

---

Ao propor esta reflexão em torno dos fenômenos musicais massivos que emergem nas periferias urbanas, o meu olhar e ouvir foram atraídos, no primeiro momento, pelo conjunto de práticas sociais, musicais e discursivas que estavam em sintonia ou que guardavam semelhanças entre elas. Neste caso, poderia destacar alguns pontos desde já: emprego largo de tecnologias digitais, apropriação tecnológica, informalidade<sup>29</sup>, pirataria, grande abrangência, apresentação do espaço social periférico, sentimento de pertença, poder de mudança social (e percepção dela) com implicações estéticas e culturais – não raramente acompanhadas de elaborações discursivas em torno dos acontecimentos musicais.

Deste modo, diversas temporalidades e espacialidades podem ser observadas nos fenômenos musicais periféricos, o que implica, muitas vezes, em estratégias de criação e divulgação similares, como também a formação de circuitos autônomos (em certa medida) e integrados (por outro lado) que são de relevância sociológica. Encontramos isso em muitos lugares do mundo: Champeta e Anarcopunk (Colômbia); Lambadão, Funk e Tecnobrega (Mato Grosso, Rio de Janeiro e Pará, no Brasil, respectivamente); Kuduro e Kwaito (Angola e África do Sul); Cumbia Villera (Argentina); Regatón (Porto Rico); Coupé Décalé (Senegal), entre outros.

O meu interesse pelo Kuduro, especificamente, surgiu em 2011. Naquele ano comecei a fazer uma pesquisa exploratória no intuito de reunir subsídios que me aproximassem desse fenômeno que emergiu ainda nos anos de 1990 em Luanda, capital angolana. Desse primeiro movimento de pesquisa exploratório resultou o artigo escrito em co-autoria com Santana (2011) Santana, intitulado *O Kuduro é de Angola: espectro da cultura, inovação e*

---

<sup>29</sup>Neste sentido, a lógica da produção musical (no seu sentido mais amplo) é transfigurada por formas astutas que redefinem os parâmetros de produção cultural. Falar de uma democratização da cultura seria algo precipitado, mas avaliar essa mudança como propiciadora de maior acessibilidade é algo factível. Essa dinâmica é percebida num âmbito internacional. Vários movimentos (ou seria melhor movimentações) têm incorporado as potencialidades tecnológicas, convertendo-as em instrumento de autonomia.

*descentramento*<sup>30</sup>, que fora apresentado no XI Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais (XI CONLAB) naquele mesmo ano, em Salvador-Bahia/Brasil.

Nesta ocasião, fizemos contato com a coordenadora da associação cultural luandense Chá de Caxinde<sup>31</sup>, Agnela Wilper, que apresentou as intenções e parte programação da 1ª KIC (Kuduro Internacional Conference), que aconteceria no ano subsequente, em maio de 2012 na cidade de Luanda. O evento contou com especialistas, produtores e investigadores de vários países que se interessavam pelo *patrimônio angolano para a África e o mundo* – esse foi o mote aglutinador da Conferência. Além do tema, o evento tinha o slogan “Conhecer para valorizar”. Diante daquilo que investigo, isso se torna dado de pesquisa, haja vista as estratégias de valoração e identificação operadas pelos agentes do gênero que, como veremos, extrapola o universo dos kuduristas e DJ’s.

Diante da boa recepção do nosso trabalho no XI CONLAB, recebemos o convite para apresentarmos esse conjunto de reflexões na 1ª KIC. Que conjunto era esse e de onde ele surge? O artigo foi fruto de temas transversais de nossas pesquisas de dissertação de mestrado, em que estudei as novas possibilidades de produção, difusão e consumo da música vinculada ao uso de tecnologias<sup>32</sup> e Santana<sup>33</sup> (2010) se debruçou sobre a construção de um sentido de modernidade periférica em Angola por meio de sua literatura contemporânea. Em meio às preocupações particulares com nossos respectivos objetos de estudo, surgiu um interessante desdobramento, que se tornou o foco principal deste trabalho em parceria, que se traduzia na seguinte questão: em que medida contextos periféricos fraturados pela história podem suscitar novas formas de enunciações discursivas no campo da arte e da cultura?

Perante o cenário descrito, as irradiações do Kuduro de Angola na plataforma *YouTube*<sup>34</sup> surgiram como interessante corpus de análise do fenômeno, uma vez que a

---

<sup>30</sup> Ver CAIO, SANTANA (2011), O Kuduro é de Angola”: espectro da cultura, inovação e descentramento. Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais, 2011, Salvador. Disponível em: <http://www.xiconlab.eventos.dype.com.br>. Acessado em 01.12.2012

<sup>31</sup> Situada na capital Luanda, a Associação Cultural e Recreativa Chá de Caxinde “tem a missão de divulgação e desenvolvimento de diversos setores da cultura angolana como sejam a dança, o teatro, a música, a literatura, as artes plásticas, entre outras”. A associação acabou de completar vinte e oito anos de existência em janeiro do ano corrente.

<sup>32</sup> CAIO, M. Sotero. (2010). *Compartilhando Sons e Ideias: o Sombarato e as práticas discursivas em torno da música*. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

<sup>33</sup> SANTANA, Paula. (2010). *Um ar de cinema em Ondjaki: interferências e interlocuções em prol de uma modernidade angolana*. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

<sup>34</sup> O YouTube é um site que permite que seus usuários carreguem e compartilhem vídeos em formato digital. É o mais popular site do tipo, devido à possibilidade de hospedar quaisquer vídeos (exceto materiais protegidos por copyright, apesar deste material ser encontrado em abundância no sistema). Hospeda uma grande variedade de

publicação de vídeos no site, muitas vezes em primeira mão, associada à possibilidade de comentar o material disponibilizado, terminaram por configurar um interessante espaço de sociabilidade e encontro de angolanos que vivem pelo país, bem como dos que estão em trânsito pelo mundo - ou em diáspora.

Esse *insight* de analisar o material discursivo surgiu por acaso, quando, em verdade, eu não estava em busca de vídeos, mas assistia a edições e compactos de jogos de futebol de campeonatos brasileiros<sup>35</sup>. Naquela experiência me vi imerso num “jogo” que estava longe do “politicamente correto” e sem as amarras que ainda preservam a interação face a face. Mais do que isso, as interações ocorriam no anonimato e o grau de intolerância, preconceito e violência eram extremos, revelando, assim, as assimetrias regionais entre Sudeste e Nordeste do Brasil. Percebi, neste caso, que se tratava de um espaço privilegiado – apesar de tenso e fraturado - para a compreensão dos fenômenos sociais. Esses ambientes recém-inaugurados de sociabilidade traziam, portanto, questões novas.

Após a “descoberta”, vi-me impelido e curioso a fazer uma leitura mais cuidadosa desses textos publicados espontaneamente que guardam relação direta com o material audiovisual disponibilizado. Assim sendo, comecei a perceber que esses discursos de afirmação/exclusão também eram elaborados noutros contextos, como o da produção cultural e, mais especificamente, musical. O Kuduro, portanto, ganharia cor e significação a partir dessa leitura dos comentários que, não raramente, têm a dimensão de afirmação, haja vista os muitos ataques que o gênero ainda sofre sob a justificativa de ser música de mau gosto ou de marginais. Aqui então me remeto ao slogan da 1ª KIC, a saber: “Conhecer para valorizar”, que traz um sentido político do discurso que também construo nessa expedição.

---

filmes, vídeos e materiais caseiros. YouTube pode ser disponibilizado em blogs, sites pessoais, entre outras redes sociais.

<sup>35</sup>Costumo rever jogos importantes do clube de futebol Sport Club do Recife no YouTube, pelo qual torço. Nessa circunstância, mais especificamente, assistia ao jogo no qual o “Sport” tinha se sagrado campeão da Copa do Brasil (campeonato nacional no formato mata-mata) jogando a final desta competição na cidade do Recife, situada na região Nordeste do Brasil, contra um clube de maiores recursos financeiros e midiáticos, situado na cidade de São Paulo, região Sudeste do Brasil. Os torcedores do Sport Club Corinthians Paulista publicaram vários discursos preconceituosos e racistas nessa plataforma abaixo do vídeo. Salvei alguns desses comentários na época: “ fui a recife..fui maltratado por um povo horrivel...feio....analfabeto”; “QUE CIDADE DE MERDA JESUS!!!”; “aguardem...vcs vão voltar a jogar em sp....povo de merda; “Grande empate na \*ILHA DA POBREZA nordestino cambada de vagabundos fdp..... atrasam nosso pais... fizemos caridade.. nos roubaram.. mas tudo bem... timeco pequeno.....CORINTHIANS sempre... povinho nojento”; “pffffff..... voces são uma cambada de vagabundos, fedidos..... nordeste atrasa o brasil”; não sou paulista, mas sou corinthians.... sou de Curitiba-PR! mas viva o estado de são paulo... estes nordestinos vagabundos, bando de índios nojentos... só atrasam nosso pais...”

Como tentei deixar claro no primeiro capítulo desta tese, os critérios e discursos que buscam a legitimação melódica, harmônica, poética, ou, em síntese, sonora de determinadas composições passam por posicionamentos centrais e periféricos que estes atores têm no campo artístico (BOURDIEU, 2011). Não obstante, esses critérios são confrontados constantemente por meio de discursos que, mesmo de forma incidental, negociam outras legitimidades, sobretudo na modernidade, ou seja, quando existe um deslocamento e modificações na experiência de fruição, relação com a autoria e outros usos do corpo em diálogo com as tecnologias sonoras. Wilper elabora sobre esta questão:

Apesar da sua expansão internacional, o kuduro tem sido criticado por alegada pobreza formal, rítmica e de conteúdo. No entanto, trata-se de uma prática artística que integra música, dança, expressão dramática, novos dialectos, contadores de histórias, electrónica, rimas e crítica social, constituindo-se num hibridismo cultural (WILPER, 2011, p. 1).

Ainda sobre o contexto da KIC, que é o cenário onde desenvolvo a pesquisa de campo, carece declarar que o evento contou com investigadores e produtores culturais da Alemanha, Austrália, Reino Unido, Estados Unidos, Portugal, França, Gana e Brasil<sup>36</sup> que tinham como objetivo pensar essa configuração híbrida, interfaces e estratégias de valoração descritas por Wilper. O objetivo pretendido pelo evento (essa é uma leitura particular) era estimular o estudo e debate em torno deste movimento artístico e cultural sob os mais variados aspectos:

examinar como os avanços da tecnologia, cidadania global, transacções interculturais e empréstimos tiveram impacto sobre a génese e performance do Kuduro, através de soluções engenhosas baseadas na inovação e criatividade, a partir de diferentes vertentes. A abordagem académica é interdisciplinar, centrada em ângulos históricos, musicológicos, da ciência da dança, da linguística e da sociologia. Organizado em painéis temáticos, as comunicações abordarão diversas questões, destacando-se as seguintes: História da música popular angolana; Origem e formação do Kuduro; O percurso histórico do Kuduro e contextualizações; A Anatomia de kuduro; Os processos sincréticos envolvidos em culturas musicais do kuduro; O kuduro e os discursos em torno de uma produção musical jovem periférica; O conceito de Karga na dança de kuduro; Música, Socialização e reprodução de identidades no kuduro; As estruturas do imaginário e o kuduro como texto cultural; Áreas de incidência semântica da linguagem da música kuduro; Reflexões à volta da grafia; O kuduro como meio de educação profissional; A internacionalização do kuduro; As danças e músicas urbanas dos jovens afro-descendentes na periferia de Lisboa; Autenticidade e Pedagogia do Kuduro; Kuduro e Lusofonia; Papel do “I Love Kuduro<sup>37</sup>” na divulgação mundial do kuduro<sup>38</sup>

<sup>36</sup> Fomos os únicos investigadores brasileiros nessa expedição

<sup>37</sup>No ano de 2015 o festival anual “I Love Kuduro”, que acontece na cidade de Luanda, completou seu quinto ano de existência. Trata-se do maior festival do gênero e conta com transmissão, ao vivo, da televisão pública de Angola (TPA). A Marca do “I Love Kuduro” foi transfigurada no documentário dirigido pelo cineasta Mário

Investigar o fenômeno do Kuduro, como já se adiantou acima, implica abranger temas e aspectos interdisciplinares, pois a caracterização dele está associada a uma rede complexa de linguagens que compreende feições globalizadas e cosmopolitas, bem como traços marcadamente locais. Entendo que o conjunto de investigações apresentado na 1ª KIC revela a dimensão do fenômeno e demarca a fluidez e complexidade dos acontecimentos artísticos gestados e dinamizados nas periferias urbanas.

## 2.1 Sobre a pré-produção

Como já admiti, o ambiente da pesquisa de campo foi possível pela participação na conferência, que teve a duração de quatro dias e viabilizou a realização de entrevistas e produção de fotografias, vídeos, além de coleta de documentos – jornais locais e discos de Kuduro. Minha estadia em Luanda durou dez dias, e o que pode a princípio parecer pouco, nos permitiu produzir um vasto material discursivo: 4 entrevistas com roteiro semiestruturado com kuduristas famosos (Puto Lilas, Bruno M., Sacerdote e Kapashow); 3 entrevistas com Djs (Guerrito, Devictor e MJ); 3 visitas a estúdios de gravação nos mussekas (Combatentes, Rangel e Viana); 1 observação de apresentação do Kuduro; observação e conversas informais na 1ª KIC; contatos com outros pesquisadores de kuduro; registros audiovisuais da conferência, dos estúdios e das apresentações; coleta de jornais e discos de Kuduro; observação do comércio.

Outro dado de pesquisa construído pela observação e que precisa ser explicado ainda nesse preâmbulo é que esses interlocutores mencionados acima não participaram da 1ª KIC. Grande parte dos kuduristas famosos não esteve presente no evento. Não obstante, estiveram ali muito jovens kuduristas que representavam o anseio de compreensão do lugar do Kuduro fora de Angola, bem como a busca de informações e contatos que pudessem trazer algum tipo de estímulo às suas “carreiras” ou trajetórias imaginadas/desejadas. Isso não significa dizer que não foi possível encontrar artistas afamados do gênero no evento, mas tão somente que as

---

Patrocínio, de 2013, que está sendo exibido em vários festivais do mundo inteiro. O filme *I love kuduro: from Angola to the world ganhou* a seguinte sinopse: “Na mesma medida em que a internet se espalhou pelo mundo, gêneros musicais nascidos nas periferias do planeta começaram a ser reconhecidos como partes de uma mesma cena global. Funk carioca, moombahton, ghetto-tech e raggamuffin são ritmos que já eram conhecidos no mundo, mas um novo gênero começou a ganhar maior visibilidade a partir desta conversa planetária – o kuduro, nascido em Angola. Com beats pesados, graves distorcidos, letras pesadas e sensualidade que se esfrega na cara do ouvinte, este gênero é dissecado no documentário do português Mario Patrocínio” em Angola.

<sup>38</sup> Disponível em: <http://conferenciakuduro.blogspot.com.br/>. Acesso em: 25/05/2012

expectativas minhas eram maiores e não foram correspondidas neste sentido. O Cine-Teatro de Luanda contou com bom público nos quatro dias de programação intensa, onde esteve presente o criador do Kuduro, Tony Amado, assim como o Príncipe Ouro Negro e o Presidente Gasolina<sup>39</sup>, que apresentam o programa Sempre a subir na Televisão Pública de Angola (TPA).



Foto 1 - Nacional Cine-Teatro em Luanda<sup>40</sup>

Faço essa ressalva para valorizar o material de pesquisa que fora possível construir nesses poucos dias em Luanda. A principal interlocutora do processo foi Rosa Manuel, que, em 2012, era estudante de Letras da Universidade Católica de Angola. Manuel tinha vários contatos de kuduristas e articulou os encontros para as entrevistas. Além disso, ela facilitou a minha circulação pela cidade e otimizou o tempo que, noutra situação, teríamos que dispende com a locomoção e feitura dos contatos. Os kuduristas em Luanda são celebridades e, neste sentido, não é tarefa simples realizar tal feito.

Infelizmente, não conseguimos fazer a entrevista com o líder dos Lambas<sup>41</sup>, Nagrelha. Conseguimos o contato e marcamos o encontro num posto de gasolina (lugar público) nas imediações do maior mercado popular de Luanda, o do São Paulo. Apesar de parecer, essa informação não é gratuita. Ao passo que estávamos nos apresentando, o vocalista dos Lambas foi identificado por um fã e, em poucos instantes, o posto de gasolina foi tomado por centenas de pessoas – vendedores e transeuntes –no intuito de se aproximar do ídolo. Filmei aquela situação atípica que pode admitir uma série de interpretações e, para não correr riscos, ressalto apenas o caráter massivo e popular que o gênero assume em Luanda, onde esses artistas são extremamente valorizados pela população que reside nas periferias, mas não só por estas. Nagrelha, diga-se de passagem, é representante e porta-voz das experiências e das vivências

<sup>39</sup> Todos kuduristas famosos e com discos gravados.

<sup>40</sup> Fonte: Caio, 28 de Maio de 2012, Luanda-Angola, em arquivo digital

<sup>41</sup> Grupo que goza de grande prestígio em Luanda.

dos mussekés<sup>42</sup> (mais precisamente do Sambizanga, localidade situada na periferia de Luanda).



Foto 2 - Mercado São Paulo: a entrevista “mal-sucedida” com o Kudurista Nagrelha<sup>43</sup> e a população em busca de contato com o ídolo

As entrevistas com os kuduristas buscaram dar conta de uma compreensão maior acerca do fenômeno e dos lugares de fala desses artistas já consolidados no mercado de entretenimento luandense, realidade muito diferente daqueles jovens que participaram da KIC. Para tanto, construí um roteiro de entrevista no intuito de apreender essa história em processo e compreender os sentidos atribuídos pelos sujeitos que vivenciam essa ação coletiva:

1. Como você definiria o Kuduro? 2. Como surgiu o Kuduro (sob que influências)?
3. O que você poderia dizer sobre Tony Amado (considerado o inventor do Kuduro)?
4. De acordo com a sua compreensão, como nasce o Kuduro? Como você percebe a influência do Kuduro nessa perspectiva de classe ou de centro e periferia?
5. Qual a importância do Kuduro para Luanda/Angola? 6. O que motivou você a fazer Kuduro? O que te motiva hoje? Teria alguma mudança de perspectiva? 7. Como você percebe a relação do Kuduro com os outros gêneros musicais em Angola? 8. Quais foram os países que você já fez show? 9. Quais são os principais temas abordados nas letras das músicas? No seu caso, existe algum aspecto que seja privilegiado? 10. Ainda com relação às temáticas das letras, existe alguma distinção

<sup>42</sup>Mussekés são o que poderíamos chamar de “favelas angolanas”, espaços marcados pela vulnerabilidade social e grande densidade populacional localizados nas bordas de Luanda. A palavra Musseke, segundo Moorman, é de origem Kimbundo e significa “terra vermelha”. Ainda de acordo com Moorman, a ocupação dos mussekés se deu, sobretudo, a partir da década de 1940, com a predominância de negros e brancos pobres de grupos linguísticos diversos.

<sup>43</sup> Fonte: Caio, 30 de Maio de 2012, Luanda-Angola, em arquivo digital

entre quem procura um discurso crítico e quem não faz uso dele, tratando de questões mais amenas? 11. Com relação ao uso da tecnologia (computadores e internet), qual uso se faz dela na produção e divulgação do Kuduro? Quais são as principais plataformas utilizadas? 12. Como você percebe a relação entre os próprios Kuduristas? Como se dá essa convivência e busca por espaço? 13. Na sua compreensão existiria um bom Kuduro (ista) e um mau Kuduro (ista)? Quais seriam os critérios de avaliação dele? 14. Com relação à dinâmica do Kuduro, quanto tempo dura um sucesso? 15. Na sua compreensão, quais os atores teriam influência na eleição dessas músicas e artistas de sucesso? 16. Você que transita por outros lugares do mundo, como você avaliaria a representação do Kuduro. Como ele é visto de dentro (pelos próprios angolanos e público em geral) e de fora (prestígio do Kuduro nos lugares por onde passou)? O que muda em termo de expectativas?

A entrevista com Puto Lilas, kudurista do Rangel<sup>44</sup>, foi realizada na casa onde fiquei hospedado. Tudo transcorreu tranquilamente e Puto Lilas se mostrou confortável com as questões, embora tenha se revelado um sujeito reservado. A entrevista durou cerca de trinta e cinco minutos, onde foi possível discutir o roteiro preparado para a ocasião. Vale ressaltar que Puto Lilas possui um carro personalizado que, inclusive, aparece em alguns dos seus videoclipes. O carro foi estacionado na rua e, ao final da entrevista, havia fãs concentrados na porta da casa.

Bruno M., do bairro dos Combatentes, foi entrevistado durante a gravação de um programa de auditório. Este demonstrou bastante confiança nas reflexões que trazia e ressaltou a autonomia criativa e de produção que tinha conquistado ao longo dos anos. Bruno M. se produz, isto é, escreve a letra e cria as batidas (normalmente atribuição dos DJ's). A entrevista fora produtiva e teve duração de, aproximadamente, cinquenta minutos.

A última entrevista foi com Sacerdote, kudurista que tive a oportunidade de ver numa apresentação no Elinga-teatro, importante espaço alternativo de Luanda. A entrevista foi realizada também na casa onde nos hospedamos no bairro dos Combatentes e foi a que mais se prolongou, pois tivemos a oportunidade de criar um ambiente de maior intimidade. No mesmo expediente, Sacerdote produziu uma música com Garth Sheridan, investigador, músico e produtor australiano que havia participado da KIC.

As entrevistas com os DJs aconteceram nos seus respectivos estúdios localizados nos mussekas de Luanda e tiveram durações mais curtas, embora tenha sido possível assimilar muitas das lógicas do processo criativo e de produção no sentido mais amplo. Com estes agentes, procurei refletir sobre as “artes do fazer” do Kuduro e, diante das circunstâncias, não fora necessário a utilização de um roteiro longo.

---

<sup>44</sup> Localidade periférica de Luanda

1. Qual é o papel dos DJs e técnicos de gravação na produção das músicas? 2. Como se deu o processo de aprendizagem dos aspectos técnicos necessários para a criação e registro das músicas? 3. Como você definiria o Kuduro? 4. Como surgiu o Kuduro (sob que influências)? 4. Com relação ao uso da tecnologia (computadores e internet), qual uso se faz dela na produção e divulgação do Kuduro? 5. Quais são as principais plataformas utilizadas?

Além desse material discursivo construído por meio de entrevistas realizadas com os kuduristas e DJs, em Luanda, no ano de 2012, proponho-me trazer ao longo do texto fragmentos das irradiações do Kuduro de Angola na plataforma *YouTube*, ou seja, discursos elaborados e publicados pela audiência do gênero. Vale salientar a aposta metodológica de trabalhar com um material discursivo mais amplo, uma vez que é corriqueira, em sociologia da música, a abordagem apenas das letras<sup>45</sup> - que são fundamentais para o entendimento do fenômeno discursivo mais amplo, mas não poderiam ser as únicas fontes de análise. Ressalto, pois, uma espécie de triangulação operada pela conjunção de entrevistas, discursos de YouTube - como estudo de recepção - e, por fim, as letras. Acredito que dessa forma conseguimos ler o fenômeno mais de perto, haja vista o interesse de investigar os processos de identificação conduzidos nesses contextos.

Como tentarei deixar claro, a proposta dessa tese busca reforçar que, dentre os fenômenos artísticos e culturais que fornecem importantes fontes de apreciação para a compreensão de Angola na contemporaneidade, surgiu o *Kuduro*, um estilo de dança e música nascido em Luanda nos anos noventa, que se alastrou por meio das migrações e da internet para outros países da Europa e do mundo, especialmente os da CPLP (Comunidade dos Países de Língua Portuguesa), notadamente Portugal. Compreendi que fazer Kuduro representa, para muitos jovens kuduristas, a possibilidade de acessar determinados recursos da vida social como prestígio, sucesso, poder, dinheiro, educação, entre outros – recursos estes distribuídos de maneira desigual na sociedade angolana –, e, destarte, faz-se necessário construir esse fenômeno que também é discursivo.

## 2.2 Contexto social de emergência do Kuduro

Embora não esteja dentro do escopo deste texto problematizar a história recente de Angola, à guisa de contextualização é preciso mencionar alguns momentos emblemáticos da

---

<sup>45</sup> Isso será feito no último capítulo.

história do país para que tenhamos a dimensão desses acontecimentos e os agenciamentos que eles promovem.

Após quase vinte anos de lutas anticoloniais, Angola foi o último país colonizado por Portugal a se tornar independente, no dia 11 de novembro de 1975. Segundo Souza da Cunha, Angola apresentou algumas particularidades em relação a outros países de África também colonizados:

No processo de descolonização da África, Angola possuiu duas particularidades bem interessantes, que constituiriam, por si só, um bom motivo para estudar este país. A primeira é o fato de sua independência, ocorrida entre 1974 e 1975, ter sido tardia, assim como a das outras colônias portuguesas. A segunda é o fato de ela ter tido, dentro do seu processo de independência, não apenas um movimento de libertação, mas três movimentos de caráter nacional, o MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola), a FNLA (Frente Nacional para a Libertação de Angola) e a UNITA (União Nacional pela Independência Total de Angola), que além de lutarem contra os portugueses lutavam entre si (SOUZA DA CUNHA, 2005, p.1).

O processo de libertação procurou exprimir os anseios mais profundos das camadas pobres de Angola. Todavia, segundo Santana, em meados dos anos 1980 a sociedade angolana se viu permeada por um espírito distópico, pois a independência não resolveu, como se almejava, todos os problemas sociais do país e as promessas revolucionárias não foram levadas a cabo, ou seja, “o novo país já nascia com enormes dificuldades a serem enfrentadas. A principal delas, representada pela guerra que ocuparia, pelo menos, dezoito anos dos seus primeiros vinte anos de soberania” (SANTANA, 2010, p. 25-26).

Este contexto histórico de libertação do jugo colonial, ascensão e fim da guerra civil também fora analisado por Moorman (2008) com o foco nas práticas culturais crescidas no país – notadamente nos mussekas. Na pesquisa de doutorado intitulada *Entonações: uma história social da música e nação em Luanda, Angola, de 1946 até tempos recentes*, a historiadora Marissa Moorman (2008) analisa o período de emergência de um gênero musical que antecede o Kuduro e, curiosamente, ela também irá localizá-lo nos mussekas. Segundo a historiadora, o Semba é bastante revelador da história ou formação recente de Angola, ou seja, esteve em diálogo ininterrupto com as profundas mudanças sócio-históricas, como o fim do período colonial e o pós-independência. O mote que me chama atenção, principalmente, é a ocorrência do Semba também nos mussekas de Luanda que, segundo a autora, sempre ofereceram respostas arrojadas mesmo num contexto de profunda discriminação. Em concordância como Moorman, Marcon (2008) lembra que essas propostas de transfiguração do cotidiano acionadas pelo Semba eram muitas vezes contestatórias e, no contexto vigente,

denunciavam, sobretudo, as lógicas e consequências do colonialismo<sup>46</sup>. Para Moorman, o Semba<sup>47</sup> se configurou pela recusa da empresa colonial expressa num ideário político que, por conseguinte, permitiu-lhe fundar um discurso nacionalista (ou *ethos* nacionalista angolano) e observar por cima dos muros levantados por Portugal (MOORMAN, 2008). Com relação aos aspectos linguísticos e técnicos, Moorman salienta que semba reavivou o *kimbundo*, que nos espaços urbanos já se encontravam silenciados em função da violência colonial, como também instrumentos locais e temas de coloração local. O argumento de Moorman nos faz crer que a história recente de Angola pode ser apresentada nessa relação estreita que ela estabelece com a música, ou seja, podem ser reconhecidas como indesejáveis.

Pestana adota três "paradigmas explicativos" para o Estado angolano: Estado-Força (1975-1985), Estado-Patrimonialista (1985-1990) e Estado-Predador (1990-2004). Essa cronologia nos ajuda a compreender esses dezoito anos de mudanças sinalizados por Santana, que culmina com o fim da guerra civil:

O Estado-força seria caracterizado, em primeiro lugar, pela figura central do chefe carismático e pela sua permanente procura de personalização do poder, num quadro de ditadura oligárquica, pela força da doutrina como meio de legitimação do poder, pela existência de corpo de polícia ao serviço do partido-Estado (e do chefe), pela procura de uma economia colectivista da mobilização revolucionária cuja eficácia e rentabilidade é submetida a um critério político. Já o Estado patrimonialista é marcado pela procura de uma economia de rendimento através da mobilização da inteligência nacional e de capitais estrangeiros, pela 'juridização' da repressão, pela imposição de uma dita 'legalidade socialista' inacabada, pelo aproveitamento do espírito de reforma para patrimonialização do poder pelo Príncipe, embora tendo ainda como discurso de legitimação a revolução, mesmo, se em alguns casos, em termos de legitimação do poder, se passe da ideologia revolucionária à ideologia mobutista da 'autenticidade africana', se passe, a recorrer ao argumento da especificidade do poder em África, do paradigma ideológico ao paradigma cultural. Finalmente, o Estado predador pode ser definido pela bipolarização agravada do poder, pela erosão do político, devido à ausência de projecto político real, pela criminalização dos aparelhos de Estado, pela economia da predação, acompanhada da corrupção económica e social, num quadro contraditório de declarada transição democrática e de liberalismo económico (PESTANA, 2004, p. 4-5).

O período do “Estado-Força” somado ao do “Estado-Predador” coincide com um período de interrupção das práticas musicais angolanas que, segundo Moorman, seria uma consequência da intensificação da repressão e violência no país. Já o “Estado predador” (PESTANA, 2004), o “Estado dirigista” (KURZ, 1996) ou a “economia da escassez” (MARCON; TOMÁS, 2012) onde emerge o kuduro é, deste modo, caracterizado ainda pelo

<sup>46</sup>A repressão e coação colonial não terminaram em passividade, mas trouxeram consigo um processo também de conscientização política dos angolanos.

<sup>47</sup>A história do grupo de Semba Ngola corrobora com a tese defendida por Moorman (2008)

conflito armado e pelos planos continuados de reforma do Estado. Os anos 1990, portanto, são marcados pela volta da guerra civil, enrijecimento e recrudescimento de formas centralizadoras de governança que, por sua vez, colocariam freios nos processos de alargamento democrático e culminaria com o intenso transcurso de privatizações. Como reconhece Marcon:

Por um lado, a economia de mercado foi sendo consolidada deliberadamente e trouxe a possibilidade de acesso aos produtos estrangeiros, como os equipamentos eletrônicos, entre outros; por outro lado, a crise política e a continuidade da guerra civil até o ano de 2002 trouxeram como consequência a continuidade de um governo autoritário que se perpetuou por décadas justificando combater o inimigo e depois em manter a ‘estabilidade’ (MARCON; TOMÁS, 2012, p. 141).

Apresentado essa contextualização, torna-se mais compreensível o fato da cidade de Luanda ter se tornado o destino de milhares de angolanos que buscavam alguma segurança e, com isso, poderíamos falar de um fenômeno de transbordamento ou de periferização da cidade, já que os equipamentos disponíveis não foram capazes de atender essa intensa demanda. Esse trans-bordamento, segundo Marcon e Tomás, provocou “novos fluxos de trocas materiais e circuitos de solidariedade, modificando complementemente a configuração da Capital. A guerra dobrou-se sobre a cidade e trouxe consigo” (MARCON; TOMÁS, 2012, p. 142).

Desta forma, podemos dizer que o sonho de paz e liberdade durou pouco e a situação política angolana se agravou com o início de uma das guerras civis mais longas e violentas do continente africano, que só terminou em 2002. Com o devir dos anos, a celebração da vitória cede lugar à desilusão da guerra civil e à falência do regime socialista no país. (CAIO; SANTANA, 2011).

Este contexto, fraturado, repleto de dilemas e linhas tênues gerou interessante material de análise sociológica e de crítica social. Em sintonia com Marcon (2012), entendemos que essas “transformações sociais, acontecimentos econômicos e políticos modificaram o modo de agir, de pensar e de socializar entre os jovens. Eles passaram a se divertir, relacionar, protagonizar e manifestar de modo diferente das gerações precedentes”. (MARCON, 2012, p. 2). Essas “artes do fazer” (CERTEAU, 1994) serão problematizadas na sequência do trabalho.

### 2.3 O Kuduro angolano e as artes do fazer

O kuduro também pode ser compreendido como epítome dessas transformações das sociabilidades e subjetividades da juventude angolana. No entanto, o que Santana (2010) sinaliza como a carência de um pensamento social sólido em África, contribuiu imensamente para que a arte e a cultura fossem alçadas a uma importante fonte de análise histórica e sociológica. Bittencourt (2007) assinala uma série de entraves e limitações no que se refere à produção historiográfica em Angola e lembra que a primeira turma de historiadores da Universidade Agostinho Neto (UAN), a maior universidade pública de Angola, concluiu o curso apenas em 2008. Para além disso, notamos uma ênfase na formação de licenciados, o que não priorizou a formação de grupos, núcleos ou projetos de pesquisa, tão fundamentais à produção de conhecimento.

Em entrevista exclusiva concedida a Santana (2010), o Professor Paulo de Carvalho, chefe do Departamento de Sociologia da UAN, lastimou a falta de programas de pós-graduação em sociologia em Angola e, conseqüentemente, denunciou a falta de pesquisadores e de produção científica que dessem conta questões históricas, sociais, políticas e culturais fulcrais para um país em fase de reconstrução. No entanto, como percebe Santana, a história nunca deixou de ser contada, escrita e discutida.

Apesar dos livros de memória, a literatura, a música, as artes plásticas e o cinema não ocuparem necessariamente o lugar dos livros de História e Sociologia, é preciso entender que essas poéticas reviram uma série de temas que muito dizem respeito ao modo como os angolanos encaram o seu passado remoto e recente (SANTANA, 2010, p. 40)<sup>48</sup>.

Neste sentido, encontramos no kuduro outra forma de contar a história, isto é, de forma parcial, com uso de rimas, batidas e letras que transfiguram o cotidiano dos mussekés. De acordo com o escritor angolano Nok Nogueira, o Kuduro apresenta três fases marcantes que acompanham esses dilemas e violências históricas:

---

<sup>48</sup>Notemos que esse se torna um desafio para as Ciências Sociais contemporâneas, isto é, pensar de forma mais simétrica às práticas discursivas desses atores em meio ao fazer científico. Esses discursos, portanto, passam a ser constitutivos da argumentação do cientista social. Essa demanda surge como um desafio e, ao mesmo tempo, como recurso metodológico neste trabalho, uma vez que nos parece legítimo e profícuo trazer à tona estes discursos críticos, por vezes dissonantes, de agentes da sociedade luandense no intuito de compreender essas fraturas e lugares obscurecidos decorrentes dos processos históricos e sociais vivenciados Angola, notadamente Luanda na contemporaneidade.

O primeiro vai de 1993 a 1995 e era ainda muito influenciado pelas batidas tecno. Era promovido na LAC, no programa Top Laser e também nas raves realizadas no Grupo Desportivo da Banca. De 1995 a 2003, seguiu-se uma vertente mais voltada para uma criação instrumental com cada vez menos influências do tecno, ou da house music. É quando a designação Kuduro, proveniente da dança, dá nome e identidade àquilo que se produzia como música. Finalmente, de 2003 aos tempos actuais, o estilo musical se impõe e ganha uma nova dinâmica, em termos de afirmação nacional e internacional (NOGUEIRA apud WILPER, 2011, p. 2).

Muito embora não tenha o objetivo de reconstruir a história do Kuduro desde sua origem, isso poderia nos levar a preocupações arqueológicas e míticas, entendendo que é necessário expor algo sobre suas referências iniciais. Nas entrevistas que realizei durante a pesquisa de campo com os kuduristas e DJs, o nome de Tony Amado surgiu como o “criador” do Kuduro, um gênero que, na compreensão dos sujeitos que agenciam os sentidos, não separa dança e música. Tony Amado teve como inspiração uma cena do filme *Kickboxer: o desafio do Dragão* (1989), protagonizado pelo ator belga Jean-Claude Van Damme. Na cena em questão, a personagem dança - sob o efeito de bebida alcoólica - a música *Feeling so good Today*, interpretada por Beau Williams. Trata-se, portanto, de um processo de apropriação e transfiguração de um produto da indústria cultural americana num período em que Angola estava mergulhada em guerra civil.



Foto 3 - Recorte da cena – “Kickboxer: o desafio do Dragão” (1989)<sup>49</sup>

O filme, apesar de não ter um apelo político no seu sentido mais comum, leva-nos a pensar que a apropriação dele, naquela situação, se torna transgressão, haja vista a performance reboletiva do “homem viril” no contexto de uma Angola bastante conservadora. Esse estranhamento, a brincadeira, o estilo jocosos e imaginativo foram constitutivos da música/dança Kuduro e se mantém forte, apesar da cronologia apresentada acima. Agnela Wilper fala um pouco desse contexto de emergência e sedimentação:

Em Angola, o Kuduro é apreciado por todas as faixas etárias, gêneros, classes sociais e regiões do País, conseguindo congregar sob a bandeira do País, a maior

<sup>49</sup> Disponível em: <http://br.web.img2.acsta.net/pictures/14/12/02/17/30/245212.jpg>;

parte dos angolanos, do interior e da diáspora. Mas também é um exemplo da capacidade de resistência, reinventando linguagens, numa recriação constante a partir de dados do cotidiano. Reflete, assim, a forma como as pessoas enfrentam os seus problemas, procurando formas positivas para mudar a sua situação e melhorar o futuro. Nesta perspectiva, o Kuduro é afro-optimista, justificando-se, deste modo, a sua existência e promoção (WILPER, 2012).

Neste contexto, é interessante atentar para as formas de produção do Kuduro. As batidas do *Kuduro* são compostas em estúdios bem equipados, computadores pessoais, em estúdios caseiros, em lan houses, onde as letras cantadas e rimadas em português angolano, calão e inglês são produzidas e incitam temas relacionados ao cotidiano do bairro, a identidade nacional angolana, entre outros, mas de maneira satírica e crítica. Essa forma poética e de transfiguração, no entanto, carrega elementos que muitas vezes esbarram num tipo de compreensão estreita vis-à-vis os elementos prosaicos e aparentemente pouco afeitos à crítica social (muito embora as letras sejam bastante heterogêneas).

A música mescla referências locais com texturas e beats produzidos digitalmente, onde o ritmo, a dança e as letras dão espaço a vozes que dialogam com a modernidade, a globalização e a tradição. Neste sentido, o Kuduro flerta com estilos propriamente angolanos (semba e a kizomba), como também com o techno e o house. No que tange às letras (que serão analisadas no capítulo IV), Wilper afirma o seguinte:

As letras, em gíria, também resultante de uma fusão linguística entre o português, kimbundo e alguns termos em inglês, são curtas, repetitivas ou com refrão, reflectindo temáticas simples e bem-humoradas, centradas sobre a vivência das classes mais pobres dos bairros periféricos ou com piadas sobre os concorrentes. Os kuduristas, que surgiram depois de Tony Amado e Sebem, revolucionaram a música, adicionando rimas e letras, tornando-o mais versátil, deixando de ser apenas simples animação de festas (WILPER, 2011, p. 3).

Uma das grandes características do gênero é o seu ritmo acelerado, que o torna identificável por ele. O *Kuduro* é uma música acelerada e tem como marca as 140<sup>50</sup> batidas por minuto que, embora guardem algumas semelhanças, são motivos de disputas pela criação, inventividade e originalidade<sup>51</sup>. Estas são criadas a partir de colagens de sons pré-fabricados, modificados ou produzidas digitalmente por controladores MIDI<sup>52</sup> e/ou baterias eletrônicas.

<sup>50</sup> Chamamos de batida a unidade de tempo, também denominada de pulsação. Um minuto com 140 batidas dentro dele implica na produção de um ritmo frenético.

<sup>51</sup> Os DJs são aqueles que procuram inovar e se diferenciar nesse processo, fundamentalmente. Os kuduristas normalmente procuram mais de um DJ para a composição de um disco. Cada um tem a sua marca. Essa diferença torna o disco mais dinâmico, segundo o que ouvi de Puto Lilas.

<sup>52</sup> Abreviatura de Musical Instrument Digital Interface, “possibilita a troca de informações digitalizadas entre dispositivos, instrumentos eletrônicos e equipamentos das mais diversas tecnologias e marcas (DOURADO,

Segundo Wilper, “apesar de assistirmos actualmente a uma maior afirmação dos intérpretes, são ainda os Dj’s que vão marcando diferença com algumas produções que tornam o Kuduro um estilo musical sempre vivo”. (WILPER, 2011, p. 2). Em entrevista, o DJ Devictor<sup>53</sup> destacou a função no processo criativo e a relação com os intérpretes.

é muito importante o produtor, porque sem o produtor não há o kuduro. Porque o produtor é quem faz a batida, o produtor é que fica até de noite. Esquece família, esquece namorada. Também não sai... o estúdio só pra agradar o cliente. Porque o kuduro, independentemente... depende do produtor e do cantor também. Tantos produtores que não fazem nada, o cantor é que é bom e a música torna-se um sucesso. E têm outros produtores que são bons e o cantor não (Entrevista inédita concedida a Caio, 27 de Maio de 2012, Luanda - Angola, em arquivo digital)

Esses estúdios ou “ambiente processual” não seriam, portanto

apenas um subgrupo de uma rede de ferramentas (...) Ele nasce de uma ação voluntária, ativa, que reúne, recorta, condensa um número de polos, conceituais, materiais ou lógicos (...). Da reunião de elementos, de um reagrupamento operado voluntariamente, o ambiente toma forma. Neste sentido, ele seria um processo. (IAZZETTA, 2009, p. 157).

A constituição do ambiente, neste caso, é parte do processo de composição.

O Kuduro é considerado o primeiro tipo de música electrónica totalmente africana. O seu som resulta da fusão ritmos angolanos, afro-americanos e música electrónica. Segundo o escritor angolano Nok Nogueira, pode-se distinguir três períodos no desenvolvimento do estilo. O primeiro vai de 1993 a 1995 e era ainda muito influenciado pelas batidas techno. De 1995 a 2003, seguiu-se uma vertente mais voltada para uma criação instrumental com cada vez menos influências do techno, ou da house music. É nesta fase que a designação Kuduro, proveniente da dança, passa a designar também o que se produzia como música. Finalmente, de 2003 aos tempos actuais, o género musical se impõe e ganha uma nova dinâmica, em termos de afirmação nacional e internacional” (WILPER, 2011, p. 13).

Segundo o DJ Guerrito<sup>54</sup>, embora seja possível aprovar o Kuduro como género musical, existe uma série de variantes dentro dele que vai se modificando ao longo do tempo, ou seja, a própria estética se renova na relação com os artefactos tecnológicos e criatividade dos sujeitos que fazem uso inventivo destes.

---

2008, p.206). Segundo Iazzetta, “no computador tornou-se possível simular diversos processos sonoros e controlá-los a partir de qualquer tipo de interface externa, até mesmo por meio de instrumento tradicional” (IAZZETTA, 2009, p. 189).

<sup>53</sup> Produtor dos Lambas e do kudurista KapaShow

<sup>54</sup> Produtor de Bruno M.

**DJ Guerrito** (risos): Assim, assim, é um pouquinho complicado, porque, tipo, dentro do kuduro também tem muita variação. Tipo, começou com... na época do Tony Amado, que era só um kuduro. Aí não sei, não posso afirmar se realmente era 140, porque era mais um estilo também... é, eletrônico. Naquele tempo existia um tecno. Então, depois sofre uma transformação com um estilo já mais, bem mais... com mais velocidade, mas também com muita batucada. Depois veio já esse que é mesmo já o de verdade, que é o dos Os Lambas, do Bruno M. Mas agora há uma grande diferença entre um... hoje em dia, o exemplo que se vê ou é estilo Lamba ou é estilo Bruno, que são já os dois com... os mais influentes ou mais conceituados do kuduro. Mas os dois são kuduro. Mas com... tipo, em termos de canto, é totalmente diferente [enfático aqui, praticamente dividindo as sílabas da palavra]. O Nagrelha é... tipo, tem um potencial, aquele estilo tem um potencial de voz com muita agressividade. E já o Bruno ele tem uma maneira mais poética, com muita rima e trazendo coisas mesmo que você ao mesmo tempo dança, mas reflete muito. Então... agora, eu não posso, tipo, falar: “Não, o verdadeiro kuduro é do Bruno, o verdadeiro é dos Lambas.” Então, são já duas coisas dentro do kuduro com um pouquinho de diferença, mas tudo numa batida de 140. É mesmo 140 que a maioria opta. Eu não posso dizer todos, mas a maioria é mesmo 140 (Entrevista inédita concedida a Caio, 27 de Maio de 2012, Luanda - Angola, em arquivo digital).

A partir do contato com o Kuduro na cidade de Luanda, observei que muitos dos processos sociais e artísticos que eu já discutia noutras cenas musicais periférico-urbanas estavam sendo inventados e geridos de maneira semelhante e, em concomitância, neste local. Os estúdios caseiros foram montados<sup>55</sup> nos *Mussekes*, os programas são crackeados<sup>56</sup>, os artefatos manipulados, os zungueiros<sup>57</sup> distribuem e divulgam os artistas (por meio da venda de discos reproduzidos informalmente) e a produção nas ruas e mercados. Por último, os candongueiros<sup>58</sup> estão a escutar e provocar uma “paisagem sonora” em Luanda. Como diria Schafer, a paisagem sonora

diz respeito à dimensão acústica do meio-ambiente, traduzindo-se por uma ou mais sonoridades ligadas a um lugar, seja um bairro, uma cidade ou um microambiente. Assim, a paisagem sonora é uma unidade de escala variável, e pode se referir tanto a uma composição musical como a um programa de rádio ou a um ambiente acústico mais amplo tal como o polifônico espaço urbano da metrópole (SCHAFER apud PEREIRA, 2010, p. 91).

---

<sup>55</sup>Para o fenômeno da emergência de cenas urbanas musicais periféricas, o barateamento dos artefatos de produção é muito importante. Os estúdios “caseiros” de gravação são espaços que permitem o registro, a mixagem e captação das vozes, além do que subvertem a lógica de uso de instrumentos tradicionais. Na década de 1990 temos essa “popularização” dos computadores desktop que, por sua vez, permitiu aos agentes a manipulação sonora e a familiarização com as técnicas desse registro. Desta forma, aquilo que só era possível acontecer em estúdios dispendiosos, passa a ser de “domínio público”.

<sup>56</sup> Ações de quebra de segurança dos programas protegidos.

<sup>57</sup> Estes seriam os vendedores informais de rua

<sup>58</sup> Estes seriam transportes alternativos não regularizados



Foto 4 - Candongueiros – Paisagem Sonora em Luanda<sup>59</sup>

No artigo *Angola revisited*, as pesquisadoras Siegert e Alisch reforçam aquilo que pude observar nos dias que passei em Luanda.

Os principais canais de distribuição de kuduro em Luanda são os chamados candongueiros. O kuduro é ouvido nas esquinas quando os candongueiros se transformam em sound systems móveis. Nos últimos anos banalizou-se haver grandes eventos de kuduro com patrocinadores e cobertura dos média, bem como exibições de kuduro em night clubes chiques. Mas o Kuduro tem circulado, sobretudo, em redes de distribuição informais de candongueiros, vendedores ambulantes e na internet com pouco acesso aos média mainstream durante quase 20 anos (SIEGERT; ALISCH, 2011)



Foto 5 - Coletâneas no formato de Mp3 vendidas nas ruas, no trânsito de Luanda e nos mercados<sup>60</sup>

Em pouco tempo, o *Kuduro* como estilo de música invadiu os meios de comunicação de massa em Angola e se tornou objeto de consumo cultural mais amplo, principalmente entre os jovens. Embora suas primeiras manifestações tenham ocorrido a partir do início da década de 1990, nos últimos anos esse gênero não se limitou aos circuitos negros ou populares e

<sup>59</sup> Fonte: Caio, 29 de Maio de 2012, Luanda-Angola, em arquivo digital

<sup>60</sup> Fonte: Caio, 15 de Abril de 2013, Recife-Brasil, em arquivo digital

passou a fazer parte do campo de preferências também dos jovens de classes médias (não só de Luanda, mas de Portugal também). Essa reconfiguração é de suma importância para não incorreremos numa leitura simplista do fenômeno e chegarmos no “mistério” que Vianna (1995) observou no samba brasileiro.

O Kuduro emerge da periferia, mas sob o contato<sup>61</sup>, seja com o próprio centro ou mesmo com elementos difusos do processo de globalização. De forma semelhante ao que seria identificado no samba<sup>62</sup>, existe uma tensão na relação entre brancos e negros em Angola.

Alguns discursos vão reivindicar essa resistência heroica dos mussekés, mas, por outro lado, existem aqueles que buscam mostrar esse “diálogo cultural” centro local-periferia-centro global. Caso assumisse essa versão da resistência sem contatos ou negociações, teria que lidar com o mesmo mistério identificado por Vianna (o que, definitivamente, não é o caso).

Nesse contexto, a música de Angola processa tal dinâmica trilhando caminhos particulares onde as tecnologias foram manipuladas de modo astuto e orientadas, em certa medida, por uma perspectiva de autonomia (reconheço, como tese, que essa apropriação gera graus diferenciados de autonomia). Essa conjunção de novas tecnologias coincide, em Angola, com uma mudança social significativa, haja vista o adensamento da cidade de Luanda, a transformações das relações políticas, uma maior liberalização econômica, entre outras (WILPER, 2011). É importante fazer esse registro da cidade que ultrapassa o Estado, uma vez que, segundo Deleuze, a cidade seria um correlato da estrada, ou seja, “ela só existe em função de uma circulação e de circuitos; ela é um ponto assinalável sobre os circuitos que a criam ou que ela cria. Ela se define por entradas e saídas, é preciso que alguma coisa aí entre

---

<sup>61</sup> Existem discursos que vão sinalizar a emergência do kuduro no centro, e não na periferia de Angola

<sup>62</sup> Hermano Vianna, autor de *O mistério do samba*, concentra seus esforços na compreensão desta passagem do samba de “uma prática social discriminada” a “símbolo artístico e de identidade nacional”. A reconstrução deste processo não é consensual e poderíamos lançar dois paradigmas de referência: “o da repressão e o da concepção tópica”. Enquanto o primeiro paradigma reforçaria a vitimização e os cerceamentos destas práticas operadas por negros, a segunda sublinha um aspecto estratégico, isto é, de uma prática invisível a determinados grupos (classes dominantes). Desta forma, o samba se preservaria pela astúcia de seus agentes. A tese de Vianna aponta para uma ruptura com a historiografia tradicional sobre o samba, uma vez que ele observa o “interesse e apoio à música popular por parte de membros de elite” (SANDRONI, 2012, p. 113). Sandroni frisa que estaria de acordo com a tese geral do livro: a aceitação daquele gênero, nos anos 1930, como ‘música nacional’, foi ‘o coroamento de uma tradição secular de contatos entre vários grupos sociais na tentativa de inventar a identidade e a cultura popular brasileiras’ (SANDRONI, 2012, p. 113). Trata-se, portanto, de um “caminho” que minimiza algumas visões românticas de emergência – mitológicas e heroicas. Discorrer apenas sobre esse processo de resistência e combate implicaria desvendar um “mistério”. Elucubrar sobre possíveis “diálogos culturais”, mesmo que assimétricos, nos permitiria suplantar este mistério (investigação com apelos ficcionais e dramáticos) e nos provoca no sentido de buscarmos os contatos, bem como a complexidade e heterogeneidade dos grupos sociais. Nem todos os policiais reprimiam, nem toda a elite ignorava a prática social do samba. Como bem sabemos, o estigma e a carga simbólica negativa leva a certos ocultamentos de práticas. Isso não significa dizer, no entanto, que os indivíduos não participavam delas. Esse é um dos grandes desafios da pesquisa social, afinal, lidamos com “objetos” que falam, dissimulam, interpretam e fazem escolhas.

e daí saia. Ela impõe uma frequência”. (DELEUZE; GUATTARI, 1994, p. 440). Segundo Mejía, a cidade não contém apenas a dimensão política, mas a micropolítica também.

O espaço urbano não só é atravessado por segmentos binários: classes sociais, gêneros, gerações, espacialidades, etc., ele implica também uma função subjetiva. As cidades nos interpelam, acionando e modelizando intensidades, perceptos, suvenires. A aventura própria das cidades consiste em produzir um espaço feito de exterioridades, compreende a experimentação ampliada e intensificada da alteridade, um devir estrangeiro de cada um, um interstício subjetivo (...) As cidades conjurariam e antecipariam a forma-Estado possibilitando uma aventura que fugiria à axiomática capitalista (MEJÍA, 2012, p. 1-2).

Essa autonomia que apresento como argumento pode ser defendida a partir da conformação de cartografias anteriormente não previstas pela indústria do entretenimento (mussekés) e pela capacidade de aprendizagem desses sujeitos que implicam no manejo extremamente criativo das ferramentas tecnológico-digitais. Seus principais promotores, oriundos dos estratos menos favorecidos da sociedade angolana, aos quais sempre seria imputado o estigma de massa (ADORNO, 1994) e, por isso, o papel unicamente de consumidores (passivos, neste caso) contrariaram essa lógica ao se tornarem produtores de conteúdos. Chamarei, a partir daqui, esse fenômeno de “*trans-borda*”, uma vez que a imagem que percebemos não é aquela cristalizada pelas assimetrias culturais, isto é, da inovação e produção que parte do centro para periferia, mas de um volume que sai borda para inundar ou respingar no centro. O que está sugerido aqui, por consequência, é um ambiente de instabilidade, porém de criatividade e enfrentamento à exclusão e concentração, que marca o mercado musical tradicional das indústrias culturais.

Descrevendo tão criativo cenário, cabe-nos refletir mais sobre seus agentes e pensar sobre como se estruturam suas lógicas, motivos e logísticas. Segundo Certeau, “é preciso interessar-nos não pelos produtos culturais oferecidos no mercado de bens, mas pelas operações dos seus usuários; é mister ocupar-se com as maneiras diferentes de marcar socialmente o desvio operado numa dada prática” (CERTEAU, 1994). O teórico volta-se para a “proliferação disseminada” de criações anônimas e “perecíveis” que irrompem com vivacidade e não se capitalizam, mas usam de astúcias nas práticas.

Certeau é bastante influenciado por Wittgenstein, principalmente se lembramos das reflexões acerca dos “jogos de linguagem”. Para Wittgenstein (2000), seria impossível pensar num ajustamento único entre a palavra e significado, já que o uso da palavra é sempre articulado. Essa articulação se daria em jogos de linguagem específicos. Por esse motivo,

seria necessário atentar para os possíveis movimentos que nos habilitam ou permitem o jogo. O consumo seria um processo de apropriação que, “ao esboçar uma teoria das práticas cotidianas”, Certeau tenta superar a compreensão dessas apenas como resistências pontuais, mas também como um processo contínuo e não isolado. Para tanto, ele insiste sobre o caráter fundamentalmente imprevisível dos usuários que não param de decompor e reprogramar os serviços e artefatos tecnológicos que lhes são propostos. Como o mesmo admite, há um sujeito que não se limita às "instruções de uso" ou a alguma moralidade imposta e distante da realidade. *Decerto, Certeau acertou* ao enunciar que:

a cultura articula conflitos e volta e meia legítima, desloca ou controla a razão do mais forte. Ela se desenvolve no elemento de tensões, e muitas vezes de violências, a quem fornece equilíbrios simbólicos, contratos de compatibilidade e compromissos mais ou menos temporários. As táticas do consumo, engenhosidades do fraco para tirar partido do forte, vão desembocar então em uma politização das práticas cotidianas (CERTEAU, 1994, p. 45).

Este sujeito resiste na prática ou confronta por posição, em última instância, criando alternativas para dirimir e amenizar efeitos lesivos como, por exemplo, o baixo poder de compra ou capacidade de consumo. As práticas, neste sentido, podem se tornar subversivas ou, nos termos de Deleuze e Guatarri, podem ser vistas como micropolíticas, isto é, aquelas que não pretendem devir uma ciência nem conhecem a cientificidade ou a ideologia, mas apenas agenciamentos maquínicos de desejo e coletivos de enunciação (DELEUZE; GUATTARI, 1994).

Michel de Certeau mostra, por este ângulo, como as práticas dos usuários marcam um distanciamento em relação ao “conteúdo programático” que busca lhes impor as tecnocracias e as indústrias culturais. Pelo viés das engenhosidades, da apropriação indébita, as pessoas forjam uma maneira própria de caminhar nos universos construídos pelas indústrias da cultura ou das tecnologias da comunicação. Os usuários manifestam uma forma de resistência (mas não como fenômeno isolado e esporádico, mas como próprio da dinâmica do fazer), moral e política. Quando por diversas vezes insisto numa ideia de fenômeno não significa anunciar ou acachapar a compreensão de particularidades e práticas cotidianas. Neste sentido é que busco partir para as análises locais, tendo em vista a compreensão de que o desenvolvimento das práticas musicais, embora tenha elementos contextuais e artefatos comuns, não pode ser vistos como “os mesmos”.

Nessa acepção, o aparecimento e uso das inovações técnicas, sem as quais seria impossível o fenômeno do *kuduro* angolano (barateamento dos custos de produção), possibilitou a difusão do estilo musical numa velocidade vertiginosa por meio de ferramentas como *YouTube* e outras plataformas de compartilhamento, promovendo outra forma de produção musical. Bruno M revelou em entrevista que “os kuduristas viajavam por aí fazendo videoclipe. O vídeo clip promove muito a própria música... Aliás, o estilo que mais investe em imagem é o kuduro aqui em Angola e que mais faz videoclipes é o kuduro”. (BRUNO M., 2012)<sup>63</sup>

Como pude constatar, estes espaços permitiram uma audiência mais ampla e uma comunicação mais direta entre angolanos e pessoas de outras nacionalidades. Apesar dessas estratégias de produção ser levadas a cabo, não devemos deixar, porém, de perceber que se trata de um processo árduo, cheio de entraves, tensões e vulnerabilidades. Entretanto, essas interações em rede permitiram a amplificação das vozes angolanas (sobretudo as do mussekes), como descobrimos na fala do kudurista Sacerdote em entrevista realizada em maio de 2012.

O uso da internet tá começando, pois nem todo mundo tem acesso. Internet aqui é pra quem estudou, pra quem frequenta o ensino acadêmico. Vai lá no São Paulo, nas senhoras, na zungueiras... já ouviram dizer sobre internet, mas aquilo talvez só no paraíso vai encontrar. Então ainda não é pra todos. Porque muito produtores conhecidos nem sequer ainda tem um e-mail. Foi com a internet que eu conheci pessoas cá e a partir da internet começamos esse intercâmbio de fazer música. Eu gravava um instrumental e mandava via internet na altura de 2007 ou 2006 até. Mandava uma cena por e-mail “ouviu essa? Tá fixe? Vamos fazer?”. Foi a partir dali que eu consegui fazer o trabalho com o projeto batida em Portugal. Foi por causa da internet que eu consegui fazer tudo. Num lugar que as pessoas não tem muito acesso a informação, a internet... Eu tinha que ir no Cyber, eu tinha que ir localizar alguém que na casa tinha internet, no vizinho... foi a partir do meu vizinho que eu fazia tudo isso. Não tinha modem nem tinha internet na minha casa. Fizemos todos os contatos a partir da internet. A divulgação de meus trabalhos é graças a internet. Pra mim a tecnologia chegou pra mim no tempo certo, no momento que eu precisava e no momento que eu preciso ter agora. Mas nem todos tem essa facilidade. Nem todos tem essa possibilidade. Muitos já tiveram contato com pessoas da França, pessoas de não sei aonde, mas não conseguiram estreitar e continuar com essa as relações por causa da comunicação (Entrevista inédita concedida a Caio, 28 de Maio de 2012, Luanda - Angola, em arquivo digital).

É interessante observar que o Kuduro surge às margens de um sistema. Conquanto, desenvolveu-se uma maneira inovadora para fazer circular a música através de um circuito original que é marcado pela informalidade e uso largo de tecnologias digitais, e que, por sua

---

<sup>63</sup>Entrevista inédita concedida a Caio, 28 de Maio de 2012, Luanda - Angola, em arquivo digital

vez, alcançou cartografias imensas em dias, inventando mapas cheios de atalhos. Os empecilhos, portanto, geram astúcias e indisciplinas como a música partilhada por bluetooth<sup>64</sup>, pelos candongueiros e zungueiros.

Reforçamos, por outro lado, que se trata também de um compartilhamento de ideias, além do registro sonoro. Os agentes do kuduro (público, artistas e pessoal de apoio) produzem textos, ideias, afetos, memórias, identidades, experiências e visões de mundo, ou seja, existe uma elaboração discursiva também publicada que permite uma reconfiguração do social.

A preocupação desta tese, em vista disso, sinaliza para as tensões que perpassam essas construções simultâneas de identidades – artista e público - que passam por elaborações discursivas que auxiliam processos de identificação e legitimação de práticas culturais em contextos periférico-urbanos. Essa produção musical e de sentidos é ventilada por aqueles que aprenderam a criar estratégias menos por opção, mas, sobretudo, por necessidade. Este cenário os levou a uma logística funcional, leve e auto-suficiente em sua produção, sempre orientada por uma economia de meios que reinventa seus procedimentos dia-a-dia, tecendo seu futuro no cotidiano. Assim, tomando as transversais dos caminhos tecnológicos que lhes eram minimamente oferecidos – crackeando softwares em vez de comprá-los, usando equipamentos de segunda mão – foi se inventando essa produção. Além disso, faz-se necessário registrar que o processo de aprendizagem que possibilita o uso dos artefatos também é favorecido pelo material disponível na internet, como destaca o DJ Devictor: “No meu caso, eu tomei na internet. Eu vou lá sempre. A cada dia sai um programa novo, eu vou investigando. Tem aulas agora no YouTube, aula do programa X, aparece explicando e eu vou aprendendo” (DEVICTOR, 2012). Os kuduristas, nessa perspectiva, ativaram e criaram grupos, pensaram e passaram a gerir pequenos estúdios e, neste momento, o Kuduro atingiu seu momento de realização plena, autônoma, leve e funcional.

---

<sup>64</sup> Transmissão de dados através do telefone celular



Foto 6 - Estúdio de Gravação de Kuduro – Ambiente processual dos mussekes<sup>65</sup>



Foto 7 - DJ Devictor compondo nova batida<sup>66</sup> - Distrito do Viana



Foto 8 - Estúdio – Aquário de gravação das vozes<sup>67</sup>

<sup>65</sup> Fonte: Caio, 30 de Maio de 2012, Luanda-Angola, em arquivo digital

<sup>66</sup> Fonte: Caio, 30 de Maio de 2012, Luanda-Angola, em arquivo digital

<sup>67</sup> Fonte: Caio, 30 de Maio de 2012, Luanda-Angola, em arquivo digital



Foto 9 - DJ Devictor e o Kudurista Kapashow no estúdio de gravação<sup>68</sup>



Foto 10 - Kapashow – Estúdios caseiros de gravação nos Mussekés



Foto 11 - DJ Guerrito trabalhando no estúdio<sup>69</sup> - Bairro dos Combatentes

<sup>68</sup> Fonte: Caio, 30 de Maio de 2012, Luanda-Angola, em arquivo digital

<sup>69</sup> Fonte: Caio, 29 de Maio de 2012, Luanda-Angola, em arquivo digital



Foto 12 - DJ MJ – Estúdio de gravação nos Mussekés<sup>70</sup> no Distrito do Rangel

A prática da “pirataria” é fundamental na produção musical do Kuduro. Apesar do controle existente no que diz respeito às sanções, concordo com a avaliação de Ivana Bentes em entrevista à revista pernambucana *Continente Multicultural*:

esse é um novo paradigma, é o que podemos chamar de apropriação social. O espectador não quer nem saber. Quer ter o acesso, pelo camelô, pela internet, pelo celular, na lan house. Essa circulação livre da produção cultural, com custo baixíssimo ou de graça, já está criando outra economia, de abundância. Não adianta querer criar escassez reprimindo. Quanto mais a cultura circular, mais se produz conhecimento. A mídia que propaga a repressão a pirataria tem feito um desserviço ao avanço da questão. A repressão criminaliza o consumidor, demoniza a prática de compartilhamento e embarreira as novas possibilidades mercadológicas. Amesquinha-se a questão para manter uma estrutura antiga e fadada à extinção (BENTES, 2009).

A venda de discos piratas em Luanda é problematizada pelo DJ Guerrito. Ao ser questionado sobre as lógicas de divulgação e sobre possíveis problemas com a venda de cópias, diz ele:

Depende. Isso depende muito, depende muito. Eu sou músico, por exemplo, ainda não tenho nome, então eu mesmo é que tenho que ir atrás dos piratas. Agora já um músico conceituado, lidar com um pirata aí já fica feio (risos). Mas como eu preciso que a música de um cantor com quem eu trabalhei tenha sucesso, então eu próprio é que tenho que fazer isso. Então, se ele tiver que vim gravar aqui, eu peço já. A captação, é X, e deixas também X, vou ajudar na divulgação (Entrevista inédita concedida a Caio, 28 de Maio de 2012, Luanda - Angola, em arquivo digital).

<sup>70</sup> Fonte: Caio, 30 de Maio de 2012, Luanda-Angola, em arquivo digital

Esse desenho de produção permite a construção de estratégias muito atentas às lógicas de consumo massivas e locais. O kudurista Sacerdote também apresenta o caminho pelo qual foi possível divulgar, fomentar e formar público de outros tipos de músicas em Luanda a partir do uso dessas táticas. Neste sentido, a pirataria é lida noutra chave, isto é, a da divulgação, da desobediência civil<sup>71</sup>, da necessidade de partilhar outras formas de transfiguração do cotidiano:

Quando comecei a trabalhar nesse sítio meu objetivo era com o objetivo... era poder ter dinheiro para comprar um computador e divulgar aquilo que eu gosto. Peguei, meti algumas cenas que o pessoal gostava, umas cenas comerciais, e passei a meter umas cenas que eu curti. Comecei a ter um background Fixe. Além de vender os Cd's, meu objetivo não era vender, mas passar informação, passar aquilo que era importante pra mim. Então, eu fazia daquilo... parecia dar um workshop. E era muito arriscado na altura... tipo, imagina tu vender músicas que falava de um conteúdo contra os sistema . aquilo pra mim era um ato de revolução... tipo “se eu estou na chuva é pra me molhar”. Isso antes de ter a cena de captação. Mas eu fazia aquilo também tentando juntar algum valor para poder erguer a minha cena de captação de vozes. Houve uma altura que eu disse “Não já consegui alcançar o meu objetivo”, já que as outras pessoas conhecem e não conheciam a cena que eu gostava e procurava e agora já conhecem, pra mim tá fixe. Já não devo nada a ninguém. Não preciso tá aqui, porque o meu objetivo aqui não foi fazer dinheiro, mas o objetivo foi fazer a divulgação da cena”. As vezes dava, as vezes vendia. Eu estava numa cena mais fechada e achava que tinha que se fazer uma divulgação em massa mesmo, maior do que isso. Não divulgava nada que tivesse a tocar. Se o artista vendeu na portaria, então naquela bancada eu não entrava. Aquilo já era muito popular então não tem necessidade de eu divulgar. Se eu tiver a vender aquilo, já considerava pirataria. Mas enquanto não for uma cena com grande popularidade, então é divulgação. Os artistas daqui, os cantores, procuraram a pirataria. Vão procurar pra divulgar as músicas. Então vai na televisão tem que pagar dinheiro para aparecer no programa. Vai na rádio paga dinheiro pra passar em vez de receber direitos, não é? (Entrevista inédita concedida a Caio, 30 de Maio de 2012, Luanda - Angola, em arquivo digital)

---

<sup>71</sup>Buscando uma discussão no âmbito da filosofia política e do direito, faço referência àquilo que foi chamado de “Desobediência Civil” (THOUREAU, 2008), uma vez que encontro nessa discussão alguns elementos que estão em sintonia com o que venho desenvolvendo. Podemos localizar uma prática que vem acompanhada de uma elaboração discursiva que busca justificar senão a legalidade, uma legitimidade de sua ação. Os discursos da ilegalidade são contestados e são trazidas preocupações com a democratização e acesso à cultura. A prática discursiva no entorno da música chama a atenção e lança desafios, portanto, para o direito político. Avalia-se, pois, uma ação política legítima, tendo em vista o contexto da prática.



Foto 13 - Zungueiros<sup>72</sup> /Mercado informal dos discos – Kuduro nas ruas<sup>73</sup> do Mercado do São Paulo, entrada do Sambizanga

Segundo Gerbase (2008), a ideia do “pobre autor que está sendo roubado” vem sendo estimulada há anos, mas seria mais uma falácia elaborada discursivamente pelas indústrias de entretenimento. Segundo Foucault,

a verdade sobre determinado assunto depende basicamente, da hegemonia de determinados discursos sobre outros: ‘(...) a verdade não existe fora do poder ou sem poder (...). a verdade é deste mundo: ela é produzida nele graças às múltiplas coerções e nele produz efeitos regulamentados de poder (FOUCAULT, 1986, p. 12).

Neste sentido, a ideia de Smiers e Schijndel ganha força, isto é, fica cada vez mais evidente que as questões extrapolam o campo econômico, pois o público em geral “*también se advierte una tendencia a desdeñar la idea global del copyright. Litman observa com mesura que las personas no ebedecen aquellas leyes em las que no creen*” (SMIERS; SCHIJNDEL, 2008, p. 71).

Colocadas essas questões iniciais, faz-se necessário discutir de forma mais cuidadosa os processos de identificação, bem como as dinâmicas que permites a formação dessas tessituras.

## 2.4 O Kuduro é de Angola: processos de identificação no contexto periférico-urbano

Localizada essa arte do fazer, é preciso dizer sobre a ocorrência de performances e enunciações através das quais públicos e artistas produzem uma espécie de “contra-história”

<sup>72</sup> Calão local para vendedor

<sup>73</sup> Fonte: Caio, 30 de Maio de 2012, Luanda-Angola, em arquivo digital

(SANTANA, 2010) angolana, ressignificam o cotidiano e, especialmente, desconstruem estereótipos. Em consonância com Hennion (2003), a perspectiva ventilada aqui é que tanto o público quanto os artistas estão construindo simultaneamente as suas identidades e estas giram em torno de certas práticas artísticas e discursivas que, em nosso caso, é fundamentalmente o Kuduro. Desta forma, busco analisar o campo de forças resultante destas músicas produzidas em contextos periférico-urbanos, evidenciando os processos de identificação, as apropriações tecnológicas e a ação coletiva.

Além desse escopo mais geral, pretendo oferecer uma interpretação sobre como estas práticas musicais/culturais se mantêm fortes mesmo quando estão fora do sistema de representação oficial, bem como analisar o processo discursivo em torno da construção de uma auto-identidade, haja vista o estigma que essas práticas e agentes carregam. Em síntese, a proposta de tese ambiciona refletir acerca desta construção alternativa de identidade, orientada por uma perspectiva de autonomia e que, para além dos obscurantismos do período colonial e do autoritarismo do pós-independência, termina por problematizar o cotidiano, como também os rumos do país. Essa questão da autonomia e da construção de uma auto-identidade é fundamental, como afirmadas na fala do kudurista Sacerdote:

Não queremos ser artistas fabricados... tipo... escrevo as minha letras e depois o advogado, o deputado tem que dar opinião com relação as letras. Eu sou artista. Eu pintei o meu quadro com o fundo vermelho, verde... o deputado não tem que dizer que ali tem que tá castanho, ali tem que ter a cor do partido. Não tem que dizer isso. No meu quadro eu pintei a minha imaginação. Se queres pintar a tua, pegas outra tela e pinta a tua. Não tens que dizer que tem que pintar azul (Entrevista inédita concedida a Caio, 28 de Maio de 2012, Luanda - Angola, em arquivo digital).

As entrevistas individuais provocaram a reflexão desses artistas, mas irradiações destes gêneros na plataforma YouTube também surgem como interessante corpus de análise, uma vez que a publicação de videocliques no site, associada à possibilidade de comentar o material disponibilizado (em anonimato ou não), terminaram por configurar um importante espaço de sociabilidade, de encontros e embates entre angolanos que vivem no país, que estão *em trânsito* pelo mundo, além dos estrangeiros que entram em contato com a música. Desde 2006 os vídeos se tornaram populares com a publicação do primeiro single *Yah!* do grupo luso-angolano Buraka Som Sistema e do E.P *From Buraka to the World*. Segundo Siegert e Alisch (2011), é a partir desse momento que os vídeos de exibições de Kuduro encontram um público maior e em expansão nas plataformas de vídeo na internet, como o *YouTube*. Lembram as autoras que os vídeos têm variações de qualidade e encontraremos materiais no

modelo MTV como também registros feitos em câmeras de telefone celular com pouca nitidez. Como lembra Marcon (2012),

(...) há um fluxo significativo de músicas, vídeos e pessoas envolvidas com o estilo (...) é um estilo conhecido porque não conhece fronteiras geopolíticas, por estar associado à produção a partir de computadores individuais, com uma lógica de circulação e audiência também articulada às tecnologias de informação e comunicação de trocas de arquivos digitais, pelo uso, como é o caso, dos microcomputadores e dos dispositivos móveis eletrônicos de comunicação. (MARCON, 2012, p. 3).

Este fenômeno de transbordamento pode ser observado nos excertos dos comentários publicados no *YouTube* que seguem abaixo:

este e o unico video clip de Kuduro que passa ca na hollanda na tv dos pulas, lambas sao forte. Cesarfarai

(Os Lambas - Comboio II (full video high quality)<sup>74</sup>

Adoreiiii esse Puto Lilas é muito bom de letra e ritmo, a mistura de ritmos que ele usou é simplesmente fantástica. Beijo grande da Inglaterra. Carmita Guimarães

(Puto Lilas - me da so sangue)<sup>75</sup>

A maioria das letras de *kuduristas* como Bruno M, Os Vagabanda, Agre G, Puto Prata, Puto Lilas e Os Lambas são criadas em “português angolano”, em calão e circulam em vários países, revelando, assim, uma transfiguração do cotidiano e dos rumos do país, agora, independente. (CAIO; SANTANA, 2011)

As qualificações de música de “*mau gosto*”, de “*marginais*”, ou mesmo o estigma “*se transforma en emblema haciendo operar con signo contrario las calificaciones negativas que le son imputadas*” (CRAGNOLINI, 2006). Por essas razões, reforço a compreensão do *Kuduro* enquanto prática discursiva e produção cultural, não apenas modalidade de consumo. Resultam dessas ações coletivas diversos discursos que sugerem a (re)construção de uma *angolanidade*, de um estilo de vida cotidiano tipicamente *mwangole*<sup>76</sup>, de uma música que represente o povo angolano e, por que não, de um espectro cultural apartado das determinações da empresa colonial lusitana. Nessa significação, o *Kuduro* pode ser

<sup>74</sup> Disponível em: <https://www.YouTube.com/watch?v=iyLe5da1t0Q>. Acesso em: 25/03/2012

<sup>75</sup> Disponível em: <https://www.YouTube.com/watch?v=yHybm-gYXyU>. Acesso em: 25/03/2012

<sup>76</sup> Angolano

examinado como uma manifestação cultural juvenil<sup>77</sup> ou mesmo como um *lifestyle*. Como afirma Marcon:

É interessante observar se há entre a juventude que produz e ouve Kuduro, a configuração de um estilo de vida específico, e até que ponto ocorre uma co-relação entre sentimentos coletivos de afetos, de pertencimentos e de solidariedade através de tal expressão, tanto numa perspectiva localizada quanto conectada globalmente (MARCON, 2012, p. 5).



Foto 14 - Jovens kuduristas que participaram da 1ª KIC<sup>78</sup>

Diante do exposto, aqui vale narrar como foi a experiência do registro fotográfico acima, que aconteceu nos intervalos da programação da KIC. Devido ao cancelamento do vôo Rio de Janeiro-Luanda que me permitiria participar de todo o evento (que teve a duração de uma semana), cheguei à cidade no dia que realizaria a minha conferência. As fotos coincidem com esse momento de chegada e, neste sentido, ainda estava me ambientando com os espaços, bem como com os códigos e intenções daqueles que estavam ali presentes, isto é, jovens kuduristas ou que gostariam de adentrar na cena musical angolana através do Kuduro. Naquele momento, com uma câmera na mão que pouco disparava, posicionei-me na frente de alguns jovens que, prontamente, solicitaram a minha intervenção. A sequência de fotos acima, portanto, não foi uma circunstância pensada e criada artificialmente por mim, mas desejada e produzida por eles. Uma fila de aproximadamente quinze jovens foi formada e, um a um, foram posando para a minha câmera. Pelo que pude perceber, as minhas lentes, para eles,

<sup>77</sup>“O kuduro envolve majoritariamente um perfil etário entre 13 e 26 anos, que consome e acessa informação associada ao estilo com o qual estão envolvidos”(MARCON, 2012, p. 8).

<sup>78</sup> Fonte: Caio, 23 de Maio de 2012, Luanda-Angola, em arquivo digital

tinham um “zoom<sup>79</sup>” necessário para torná-los ainda mais visíveis, ou seja, existia um forte desejo de ser notado, capturado e viralizado. Além disso, muitos dos jovens que foram a KIC desejavam encontrar alguém que pudesse produzi-los ou, de alguma forma, divulgá-los mais amplamente. Naquele momento, percebi que fotografia (e outras formas de registro) não seria compreendida como um tipo de invasão, mas sim como a possibilidade de amplificar um discurso. A partir desse momento, a câmera permaneceria na mão, assim como os gravadores, que sempre estavam prontos para “ouvir”.

Em sintonia com Marcon (2012), pude observar que os agentes do Kuduro (artistas, público e pessoal de apoio), em sua maioria jovens, configuram um estilo de vida que demarca o fecundo local de criação e pertença, mas sinaliza também para uma cultura que hibridiza esse local com o global - isso se torna evidente na forma como se vestem e performatizam os kuduristas.

Além disso, como frisa Tia Denora (1995), o mais importante nesse processo de investigação seria decompor os sentidos que impregnam os objetos e as práticas musicais por meio das atividades realizadas pelos indivíduos e grupos. O Kuduro, desta maneira, poderia ser visto como uma expressão da juventude angolana contemporânea reveladora de uma forma peculiar de apropriação das tecnologias digitais de divulgação, de compartilhamento de conteúdo, de ideias e do agir coletivo, capaz de mobilizar, a partir dessas práticas discursivas, uma identidade cultural comum. Estes grupos e indivíduos experienciam esta prática, perseguem e desenvolvem seus gostos e, por esse motivo, a construção de sentido e negociações seria parte de nossa vida cotidiana. A persecução de uma identidade por meio de um reforço dos elementos culturais partilhados pode ser percebida nos comentários publicados abaixo do vídeo dos “Lambas”, que estão reproduzidos abaixo:

@Gigio14 gigip.pra entenderes os lambas,tens que ser de angola.se nao fores de angola,tens que fazer um esforcao,porque eles exprecao em portugues estilo angolano,e do nosso querido ghetto,puras experecoes,que nos fazem estar mas orgulhosos de ser de angola.de cabinda ao cunene.eles lansan muitas piadas e estou seguro que se continuares a escutar-les,vaz entender mas e mellhor,e serás mas angolano.um abraçao

bobbybiggs007 10 vamos expandir o Kuduro, pq os franceses ja estao a dizer q o Kuduro nasceu no senegal, nas antilhas e etc...todos os dias ha um lugar d nascimento novo...mas nunca dizem luanda, anos 90, onde so comia carne os mais lixados...hahahahahahah

---

<sup>79</sup> Recurso de ampliação da imagem usado na fotografia

(Os Lambas "sobe ")<sup>80</sup>

Em consonância com as tensões e os anseios apresentados nos discursos acima, Marcon (2012) observa que, na periferia de Lisboa, o *Kuduro* se conforma como elemento aglutinador de jovens imigrantes de diversos países de África. Embora isso seja identificado em contextos onde estes jovens estão em diáspora, nos seus países de origem são grandes as disputas em torno da criação desta manifestação estético-musical (CAIO; SANTANA, 2011). Para Alisch e Sieger, existiriam três “plataformas” importantes para a construção de uma angolanidade dentro de Angola ou fora dela:

O Kuduro é praticado em três “plataformas”: Luanda, Lisboa e pistas de dança em todo o mundo, o que inclui as comunidades angolanas da diáspora, bem como discotecas de top em Londres, Nova Iorque ou Berlim. Tomamos emprestado a ideia de “plataforma” a partir da exposição de arte Documenta 11 cuja curadoria foi de Okwui Enwezor em 2001. O modelo de plataforma visa evitar discutir questões sobre local e global que desviariam, neste artigo, a atenção da discussão sobre Kuduro à luz da angolanidade (SIEGER; ALISCH, 2011).

Em Caio e Santana (2011), antecipamos esta problematização. Mesmo sendo um estilo de música, o *Kuduro* não pode ser reduzido a um mecanismo habitual da sociedade de consumo e/ou mercado jovem. A fala acelerada, a partir de uma base musical sincopada e frenética, faz da palavra associada ao ritmo a sua grande força mobilizadora. Como já dito acima, por mais prosaicos que se mostrem os temas, diferente da profundidade das críticas sociais associadas do *Rap*, por exemplo, ainda assim é possível descobrir na superfície do cotidiano um desejo de expressar o que se passa, contar a vida das ruas, seus dilemas, denunciar ou ridicularizar o que ocorre na sociedade, fazer uma espécie de *crítica dos costumes*. O músico angolano Paulo Flores sintetiza bem essa incursão e transfiguração operada pelos kuduristas no documentário “*Kuduro: fogo no Musseke*”. Diz ele:

O Kuduro representa uma voz de uma nova Angola. Uma Angola que quer ser ouvida, e mais que isso, tem de ser ouvida. Angola dos jovens, Angola dos bairros, da periferia... Angola que tem uma mensagem para dizer e para contar. Parece-me que a única forma de nos conhecermos a nós próprios é se tivermos esse espaço para ouvir os outros. (FLORES, 2010 apud BAGULHO, 2010)

---

<sup>80</sup>Disponível em: <https://www.YouTube.com/watch?v=RQW1sSppdGM>. Acesso em: 25/03/2012



Foto 15 - Os Nirvana e Sacerdote - Kuduro no Elinga Teatro<sup>81</sup>



Foto 16 - Dama Pancha/Oma/Dama Iola Noivada/ Kuduro no Elinga



Foto 17 - Os mais Potentes - Kuduro no Elinga

Esta é uma tônica predominante na produção musical dos *kuduristas*, podendo ser traduzida em expressões variadas, pois cada grupo que se forma desenvolve o seu estilo peculiar de cantar, acentuando o humor e/ou a sátira, crítica social e/ou o romantismo. Os

<sup>81</sup> Fonte: Caio, 25 de Maio de 2012, Luanda-Angola, em arquivo digital

artistas mais conhecidos são de localidades periféricas: Sambizanga, Rangel, Viana, Cazenga e Combatentes, onde se encontram os estúdios importantes que produzem Kuduro.

KudurodeAngola: meu caro 9856356, aceito o facto de n perceberes claramente o k eles dizem nas suas musicas, tb n percebo, ms gosto e respeito. pois temos k dançar de acordo a musica, se dizes k gostas de Kuduro, e Kuduro tb é isso, devias respeitar um pouco mais o k é nosso, se achas k o Kuduro não tem nível limita-te ao tecno k é só batida. destá maneira dás azo para os palhaços como o Tiago... gozar com aquilo k é nosso. Valorizemos o k é nosso, e se n és ANGOLANO respeita o k é dos outros.

(Os Lambas "sobe")<sup>82</sup>

O discurso acima publicado no YouTube abaixo do clipe dos “Lambas” remete às tensões advindas do impacto estético causado pelo *Kuduro*, uma vez que este traz contornos diferenciados, distanciando-se, assim, de estilos musicais populares consumidos por jovens da Europa, dos Estados Unidos, da América Latina e da Ásia (a saber: *tecno*, *rap*, *reaggaton*, *cúmbia*, *tecnobrega*, *K-pop*, entre tantos outros). As letras transfiguram os conflitos de uma época marcada pela fragmentação, ambivalência e incertezas de uma paz ainda recente para se afirmar duradoura (CAIO; SANTANA, 2011). Ao se constituir como uma linguagem de vínculo social, o Kuduro promove ritos e incita a ressignificação e invenção de palavras, gírias, linhas melódicas outras, a performatização das disputas (*bifes*), o uso de vestimentas particulares e também esquadrinha um modelo de “trajetória de sucesso” possível.

Em termos discursivos e simbólicos, trata-se de um gênero que se aproxima das experiências imediatas, ou seja, aquelas vividas no dia-a-dia e, também por esse motivo, os processos de identificação se deram por meio de um discurso simples e direto (retórica das canções), como também pela empatia acendida pela origem social dos artistas. As motivações, como podemos ler na entrevista com o kudurista Sacerdote, são as mais diversas e as referências do processo de composição também.

Você tem que conhecer a verdade... meu objetivo era cantar e... tipo músicas de intervenção e falar a verdade de tudo que acontece. Mas todo mundo tem que ouvir essa verdade porque vai fazer bem a mim, vai fazer bem a ele. Foi com o Hip-Hop que eu cresci e consegui conhecer muita coisa. Foi a partir da música que eu conhecia as coisas, tipo cultura geral, coisas que o professor da escola não ensina, não tinha contato. Então eu disse: “vou ter que divulgar, vou ter que desempenhar um papel importante nesse movimento”. Eu era um discípulo do Hip-Hop. Eu era um discípulo do movimento pra hoje me tornar o Sacerdote (Entrevista inédita concedida a Caio, 28 de Maio de 2012, Luanda - Angola, em arquivo digital)

<sup>82</sup> Disponível em: <https://www.YouTube.com/watch?v=RQW1sSppdGM>. Acesso em: 25/03/2012

Com a crise das oportunidades de emprego, o Kuduro aparece com força ao transfigurar essa realidade, tornando-se num "*dramatismo cotidiano y pasional*" (GORI, 2008, p. 5). Ao tocar o cotidiano e as transformações sociais ocorridas em virtude de um contexto político-social novo, o gênero do Kuduro assume um status importante e se torna um *locus* privilegiado para a compreensão dos rumos da Angola contemporânea. Como coloca o kudurista Puto Lilas, refletindo sobre a violência vivenciada no Rangel:

Anteriormente, você pra fazer um convite a um amigo, ou um amigo dizer que vive no Rangel era problema... É aí onde eu procuro fazer as minhas composições com a...aconselhar aos jovens. Tem uma música... essa é a número oito do meu primeiro álbum, *Diga não às drogas*, eu aconselho os jovens a se livrem das drogas, né? Enquanto aquilo que eu vejo lá no Rangel, a minha vivência, eu vou fazendo as minhas letras. Tipo, primeiro eu vou cantando a vivência deles, depois vou lhes mostrando os lados errados, o que é que não tem que fazer porque vão se prejudicar se continuar a usar as drogas e tudo mais... Mas normalmente as minhas composições são feitas daquilo que eu vejo, daquilo que a vivência das pessoas mais próximas (Entrevista inédita concedida a Caio, 30 de Maio de 2012, Luanda - Angola, em arquivo digital)



Foto 18 - Entrevista com Puto Lilas – Famoso Kudurista do Rangel<sup>83</sup>

Além de inovar na forma e nas letras, o estilo passa a assimilar um novo contexto que redimensiona a representação da vida nos “guetos”. As letras e sonoridades amplificaram as vivências desses espaços estigmatizados numa outra leitura. Abaixo, Puto Lilas fala dos seus recursos e temas variados de escrita, vínculos sociais e processos de identificação que estes discursos operam:

<sup>83</sup> Fonte: Caio, 29 de Maio de 2012, Luanda-Angola, em arquivo digital

São vários, vários, vários temas. É como aquilo que eu disse, é...normalmente os temas é conforme a nossa vivência. Se hoje tivemos, se hoje eu tiver a viver um...a viver uma vida diferente daquilo que eu vivia antes, ou muito diferente, ou a conviver com pessoas diferentes, acredito que eu vou cantar aquilo que eu tô a viver. As minhas letras são mesmo assim. Eu canto aquilo que eu vivo, aquilo que o meu próximo vive. É por aí. Porque se fugir muito daquilo que eu vivo acho que também vai me ser complicado. (...)Porque se não vai se...vai tá fora daquilo que nós vivemos e acredito que o pessoal não vai curtir. Porque o pessoal só gosta porque ele sente que se aquilo que ele vive...tipo, por exemplo, eu tenho um problema. Depois eu...tem uma das minhas músicas que eu digo que tenho (...) Então aquele jovem que tem um problema semelhante, ele vai sentir. Parece que a música tá a se retratar a vida dele. É por aí, é aí onde eu faço as minhas composições. (Entrevista inédita concedida a Caio, 30 de Maio de 2012, Luanda - Angola, em arquivo digital)

Como fio condutor desta tese, portanto, reforço que a música da periferia nos lança o desafio de pensar os processos de identificação e a territorialidade em seus múltiplos aspectos, sendo significativa para o entendimento da manifestação estético-cultural, ou, dito de outra forma, o espaço social (construído também de forma simbólica) dos Mussekés torna-se local de afirmação. Ao serem propostas visões mais abrangentes em relação àquelas que se limitaram a preconceitos sociais e estéticos, existem possíveis ressignificações positivas do espaço, afinal, como falamos noutra oportunidade, trata-se de uma identidade afetada por representações cristalizadas que negam a condição emancipatória desses sujeitos. O gênero musical sofreu bastante por ter sido associado a práticas criminosas e a negativização dele pode ser pensada sob a perspectiva sinalizada por La Barre:

A negativização de certos géneros musicais – às vezes a criminalização, na maioria das vezes por razões puramente estéticas ou de distinção socio-cultural (...), tendem a reforçar as representações de um “Outro” cultural-musical necessariamente subalterno e marginal: um Outro que, de facto, não partilha o código de valores estéticos estabelecido (ou, mais simplesmente, o chamado “bom gosto”) (LA BARRE, 2010, p.161).

Segundo Wilper, a qualificação do Kuduro como música de mau gosto está relacionada ao caráter subversivo operado por ele no que tange às pretensões eurocêntricas. Além disso, a autora reforça que o processo violento da colonização e inadequação dos modelos europeus aos modelos locais gerou tensão e instabilidade dos saberes tradicionais e, por conseguinte, um empobrecimento cultural. Conquanto, o Kuduro pode ser entendido como um produto híbrido, já que alimenta e reforça os traços locais em diálogo com elementos globalizados, já que a apropriação ganha sempre outra versão. Na mesma perspectiva, o kudurista Bruno M. elabora:

Bruno M.: O quê que eu posso lhe dizer... eh... o Kuduro nasce em meios suburbanos e... no seio da classe baixa, então... em determinada altura... hum... serviu de meio de livre expressão de muitos jovens, sobretudo aqueles que não se sentiam diferenciados disso ou daquilo, né? (Entrevista inédita concedida a Caio, 29 de Maio de 2012, Luanda - Angola, em arquivo digital)

Em outro momento, o músico discute o cerne de suas preocupações sociais por outra senda:

No meu caso concreto a música foi um elemento, um dos elementos que ajudou-me a deixar aquilo pra trás (VIOLÊNCIA). E eu consegui trazer comigo, muita... muitos jovens que também estavam inseridos naquele mundo. Porque depois eu consegui sobrepor à música aquilo. E pude dedicar-me exclusivamente a música. Então eu acabei por arrastar muitos... seguidores, muitos mesmo. E... o... como tal, eu pessoalmente, sempre tive uma observância social muito forte, independentemente do ritmo, das danças, do... da... das festas, do pula-pula. Sempre tive uma observância social muito forte, né? Eu acho que é fundamental termos alguma preocupação com aquilo que nos circunda, né? E olha que a música é um meio de comunicação massiva... Então temos que aproveitá-la positivamente. Ah... então é por aí onde eu me baseio e... ah... eu manifesto muito isso nas minhas músicas. E não foi fácil inserir a vertente social no Kuduro, conforme eu acabei por fazer... (Entrevista inédita concedida a Caio, 29 de Maio de 2012, Luanda - Angola, em arquivo digital)

Como já exposto acima, ao trazer à baila motes relacionados ao cotidiano do bairro e a construção de uma identidade nacional angolana sempre de maneira satírica e crítica, o *Kuduro* procura dar relevo a uma manifestação estético-musical de autoridade angolana em resistência à violência das imposições culturais perpetradas no período colonial. Para pensar tal autonomia, a reflexão proposta pelos kuduristas se faz bastante profícua, uma vez que o *Kuduro* traz à tona discursos que, em muitas nuances, foram abafados pela empresa colonial e pelo autoritarismo do período pós-independência. Mesmo na contemporaneidade, no tocante a algumas outras assimetrias que surgem nas relações políticas, econômicas e culturais entre países periféricos como o Brasil, observa-se a elaboração de um ímpeto nacionalista, no intuito de demarcar uma posição antagônica sólida em relação a um possível esfacelamento dos ganhos advindos da conquista da independência. No trecho da entrevista do professor e sociólogo Paulo de Carvalho (SANTANA, 2010), os espectros de um neocolonialismo são por ele problematizados:

Notamos que o Estado angolano e a incipiente sociedade civil angolana pouco ou nada faz para estancar o processo de brasileirização da vida angolana, actualmente em curso. Muito pelo contrário, até promovem, difundem e aplaudem isso. Hoje em dia, são poucas pessoas a pensar Angola e a agir em função dos anseios de uma “cultura angolana”. No que concerne à arte e à cultura, para além das influências mútuas no âmbito da literatura (com ênfase a partir dos anos 1940), iniciou-se uma

forte invasão da indústria cultural brasileira na sociedade angolana nos últimos anos. Até que ponto estas referências são positivas e/ou negativas? Genericamente falando, vinga mesmo o princípio segundo o qual “o que vem do estrangeiro é que é bom” e, particularmente, “o que vem do Brasil é que é bom” (SANTANA, 2010, p. 39).

Talvez esses traços nacionalistas que perpassam o *Kuduro* como fenômeno estético-musical se relacione com esse processo denunciado por Carvalho (2009). Sob a estética do *Kuduro* e por meio da mediação de espaços virtuais como o *YouTube*, público e artistas narram e performatizam uma espécie de “contra-história”<sup>84</sup> (ou uma história a contrapelo), ressignificando o cotidiano, construindo coletivamente uma identidade cultural angolana e, especialmente, desconstruindo estereótipos amplamente difundidos na Europa e nas Américas associados ao ser “africano”.

Não há Africano que seja que deva [...] grande respeito ou fé à Europa; estas conversas de "havia é de estar gratos" a tapar os olhos, jeitosamente, a uma puta cambadona de história de domínio e arrasamento histórico, físico, cultural. É um argumento de treta, e já chega dele. Acredito eu. Doopex

aqui as pessoas escrevem como quiserem. acho que devemos fazer-nos compreender minimamente se querem que entendam a nossa mensagem ou opinião...não é com certo tipo escrita que isso será facilitado.

(Os Lambas - Comboio II (full video high quality))<sup>85</sup>

Em presença dos discursos acima publicados na área destinada aos comentários do vídeo dos Lambas, entendo que existe, em certa medida, uma instância de construção mais autônoma. O anonimato possível nesta plataforma também parece ser um elemento facilitador para a construção de discursos mais radicais e que revelam as profundezas dessas tensões advindas dos processos sociais e históricos vivenciados por Angola nos últimos sessenta anos. A partir desses espaços é possível a aproximação dos sentidos em torno da produção musical e daquilo que está no seu entorno. Embora as letras das músicas nem sempre tenham esse conteúdo mais nitidamente crítico e político (como aparece nas músicas dos kuduristas Sacerdote e Bruno M.), parece-me e defendo a tese de que está inscrito num processo mais amplo que, não raramente, é acionado.

<sup>84</sup> Ver SANTANA(2010).

<sup>85</sup> Disponível em: <https://www.YouTube.com/watch?v=iyLe5da1t0Q>. Acesso em: 25/03/2012

Vale ressaltar que, embora alguns pesquisadores procurem analisar estes fenômenos estético-musicais por meio de uma abertura da sociologia para os estudos da diversão ou do entretenimento, percebemos na construção desse *corpus*, em última instância, nuances de uma política da experiência ou de uma micropolítica do cotidiano, assim como notou Deleuze e Guattari (DELEUZE, GUATTARI, 1994).

Neste sentido, poderíamos encontrar alguns aspectos de resistência no *Kuduro*, embora quando falamos nesse conceito temos a sensação de estarmos trabalhando com um aporte demasiadamente disperso e que, por vezes, parece não contribuir na compreensão de particularidades dos fenômenos sociais. Poderia, portanto, servir aos propósitos de temáticas de opressão política tão quanto às efêmeras configurações da cultura de massa. Freire Filho (2007), admitindo mesmo a revisão constante do conceito de resistência, coloca que:

distintas acepções do termo vêm sendo formuladas por autores de índole neogramscianas ou pós-moderna, cuja agenda analítica se estende para além de questões de estrutura e controle social, contemplando (ou mesmo priorizando) manifestações de agenciamento – capacidade mediada socioculturalmente de agir de modo propositado (e, por vezes, criativo) diante de imposições coercivas e estados de dominação, impedindo, fortalecendo ou catalisando mudanças em normas, sanções e hierarquias sociais (FREIRE FILHO, 2007, p. 13).

La Barre, por sua vez, também chama atenção para estas características de resistência:

Parece importante pensar no poder de resistência das músicas marginais, poder esse que em grande parte reside no facto de serem estigmatizadas. Essa resistência faz com que outros mundos culturais venham sendo criados, em paralelo, inventados à margem, na periferia (Lionnet e Shih, 2005). Será que, com as tecnologias de ponta, a periferia está a inventar cultura, novas músicas, e até novos business models (modelos de negócio)? Essa capacidade da periferia criar, inventar cenas é que questiona também a maneira como se cria e se promove cultura, dentro e sobretudo fora de um centro em perda de hegemonia. (LA BARRE, 2010, p. 162).

Apesar da maior inserção do *Kuduro* nos canais de televisão e rádios (que são estatais) ou da sua “conveniência<sup>86</sup>” negociada (YÚDICE, 2006), muitas vezes os kuduristas se mostram resistentes a tal integração:

Tu escreves uma música contra o sistema ... “ah, você tá fazendo música contra o sistema... essa música não. Em vez de fazer isso escreve uma música falando bem do partido. Onde vais cantar essa música? Na televisão, que é do filho do presidente da República? Na rádio? Onde? No I Love Kuduro que é uma estratégia política de divulgar Angola e não sei o quê e mostrar a todos os kuduristas que o governo está

---

<sup>86</sup>Num primeiro momento, o *Kuduro* foi discriminado (e continuam sendo, em alguma medida). A grande mídia e o Estado não os legitimaram. Antes do *Kuduro*, temos o *Semba* (amplamente valorizado em Luanda).

trabalhando em prol do Kuduro para beneficiar um, dois, três? Não deve ser assim. Tem que ser mais leve, mais flexível. Parece que tens de fazer de conta que não percebe nada. Então vou cantar música pra eles dançarem. Vamos dançar. Vamos dançar. Vamos dançar... não queremos só dançar não. Queremos mudar essa merda. (Entrevista inédita concedida a Caio, 28 de Maio de 2012, Luanda - Angola, em arquivo digital)

O Kuduro<sup>87</sup>, em seu início, fora extremamente estigmatizado, assim como a Cumbia Villera. Apesar de parecer, não quero insinuar que o gênero descambe hoje para uma propaganda local ou que tenha sido cooptado pelo Estado. Trata-se de músicas da periferia e para periferia. É “conveniente” nos termos de Yúdice (2006)? Sim, mas em parte. Podemos problematizar em que momento ela se torna conveniente (ou permanece na borda), isto é, quando deixa de ser estigmatizada e passa a ser amplamente difundida na grande mídia além de agregar valor à Luanda no mercado de bens culturais. O Kuduro já foi visto como música de marginais, mas agora adquire outro status<sup>88</sup>. Como lembra Sieger e Alisch, é somente em 2009 que o Kuduro ganha um maior espaço na rede televisiva com o programa do Sebem, considerado um dos criadores do gênero juntamente com Tony Amado. Segundo as autoras:

Em 2009, DJ Sebem iniciou o seu programa *Sempre a Subir* na televisão nacional. DJ Sebem ainda funciona como modelo número um do Kuduro, sempre exibindo as roupas mais coloridas e inovadoras (Sieger, 2008). A característica principal do programa são as entrevistas de Sebem a estrelas actuais do Kuduro. Um tema recorrente nestas conversas é o “beef”. O português angolano tomou emprestado o termo da cultura hip hop norte-americana, que se refere à concorrência agressiva entre gangues ou indivíduos. Às vezes é um confronto puramente metafórico, outras fisicamente violento ou letal. Mas quando vemos Sebem a trazer o “beef” para as conversas com os seus convidados sugere que os kuduristas usam-no apenas como um instrumento engraçado de marketing. As relações de desconfiança e rivalidade entre os vários musseques são discutidas para saber que artistas de Kuduro representariam melhor determinado bairro. (SIEGERT; ALISCH, 2011).

Além disso, é interessante pensarmos nessa questão da efemeridade no que tange ao uso desses gêneros periféricos pela grande mídia. Muitos desses gêneros adquirem uma maior projeção e depois somem, voltando a ser uma experiência local. O que me chama atenção, no momento, é como esses estilos passam a ser vistos por um prisma mais positivo, inclusive

<sup>87</sup>No filme *A guerra do Kuduro* fica clara essa marca. No entanto, também fica evidente essa necessidade de legitimar e valorizá-lo, validando a sua importância na transformação do comportamento dos jovens e oferecendo a promessa/possibilidade de mobilidade social. Numa entrevista realizada com Sacerdote, kudurista com fortes influências do Hip Hop, ele falava do interesse atual do Estado angolano pelo Kuduro. Essa disseminação da música periférica, em muitos contextos, passa a ser vista com bons olhos.

<sup>88</sup>A abertura da telenovela Rede Globo *Avenida Brasil* é um hit que teve como base um Kuduro. Não obstante, está muito distante daquelas músicas que são compreendidas como Kuduro em Luanda. Trata-se de uma espécie de releitura. Como a marca (Kuduro) agrega valor (hoje é um recurso), termina por ser utilizada. A experiência das festas, no entanto, só é possível no local.

pela academia, já que essas movimentações são compreendidas dentro de uma lógica de guerrilha, resistência e confrontação. Quanto ao produto, entendo que parece ser valorizado como uma experiência distinta daquelas propostas pela indústria cultural, embora muitas vezes goze de estratégias semelhantes – é massiva e tem uma lógica industrial de produção e venda – embora seja uma forma alternativa.

Essa agência da qual estamos discorrendo, no sentido de trazer os contornos que definiriam uma identidade angolana, aparece de muitas formas, seja na questão da língua, seja em outros elementos que conformam as identidades. A saber, quando perguntado sobre as relações entre o gênero Kuduro e o Semba, Bruno M é assertivo:

Sobretudo os conservadores do semba que é o nosso estilo tradicional. Tradicional contemporâneo, né? Então, os mais velhos do semba, basta o termo os mais velhos, né? Eles durante algum tempo não queriam admitir o... a força que o Kuduro tinha e manifestava nas ruas, nas rádios, nos táxis. Eh... o Kuduro invadiu de uma forma muito forte. E... o pessoal do semba que é o nosso estilo mais ou menos tradicionalista sentia-se intimidado, talvez sentiam que estavam a lhe roubar o espaço no mercado musical...O povo que representava o próprio Kuduro em grande maioria, falou mais alto. Então, não tem como, até que o próprio Presidente da República cantou uma música minha publicamente, por exemplo, né? (Entrevista inédita concedida a Caio, 28 de Maio de 2012, Luanda - Angola, em arquivo digital)

A fala de Bruno M. revela as tensões que a emergência de uma cena musical periférica causou em Luanda. O Semba, como vimos, é um gênero musical também popular em Angola que foi alçado a símbolo de identidade nacional, sobretudo entre os anos de 1960 e 1970, quando as práticas musicais foram abafadas pelo Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA)<sup>89</sup>. A emergência de uma nova cena musical kudurista no final dos anos 1990 e início dos anos 2000 provocou tensões com relação àquilo que já tinha sido acomodado e reconhecido em Angola. Como vimos, o Kuduro nasce num contexto marcado por lógicas de produção mais leves e promissoras que, desta maneira, pode garantir maior autonomia, independência de criação e “massivização”.

Diante disto, é interessante perceber, à luz de Bakhtin (1999), que o discurso não é individual - como poderíamos querer acreditar a partir da fala de Bruno M. - porque se constrói como um diálogo entre discursos, num processo dialógico. Bakhtin (1999), assim como Fairclough, advoga o caráter político do discurso, visto que nele ocorrem lutas de poder. Apesar de trazer Fairclough como autor basilar da perspectiva de análise de discurso aqui evocada e empreendida, as contribuições de Bakhtin se mostram necessárias e, neste sentido,

---

<sup>89</sup> Ver Moorman (2008).

pretendo manejá-las. Neste sentido, Bakhtin aponta dois aspectos no enunciado-discurso: o que vem da língua e o que vem do contexto, ou, em outras palavras, concebe o texto como produto de uma enunciação ou de um contexto histórico, social, cultural etc. Conciliam-se, assim, nos escritos de Bakhtin, as abordagens ditas “externas” e “internas” e recupera-se, no texto, seu estatuto pleno de objeto linguístico-discursivo, social e histórico (CAIO; SANTANA, 2011).

Faz-se fundamental ressaltar ainda que, para Bakhtin, toda palavra é híbrida por natureza e toda palavra viva é dupla, dialógica; isto quer mostrar que a linguagem é social e só existe em ação (quando há um processo de interlocução). Levando-se em conta a condição pós-colonial na qual Angola está inserida, pode-se afirmar que o lugar da fala se dá pela dialógica entre o local e o global, entre o particular e o universal, entre o provinciano e o cosmopolita, sobretudo hoje, em meio ao processo acelerado de mundialização cultural e globalização econômica. No contexto do Kuduro e de seus discursos, o ritmo, a dança e as letras dão espaço a vozes polifônicas que dialogam com a modernidade, com os ventos da globalização e, como não poderia deixar de ser, com a tradição, numa heteroglossia entre o global e o local. Surge aqui mais um importante aspecto a ser ponderado, isto é, os limites e possibilidades das territorialidades no âmbito de um gênero musical. (CAIO; SANTANA, 2011).

As questões de autenticidade já não se encontram necessariamente nos próprios estilos musicais ou nas próprias sonoridades (que podem perfeitamente ser globais, emprestadas, recicladas), mas continuam certamente baseadas na identidade local: é a “autenticidade do lugar”, com a dimensão necessariamente política da mensagem musical. As músicas periféricas têm essa capacidade única, literalmente orgânica, de falar (directa ou indirectamente) dos problemas sociais actuais (ver por exemplo as narrativas dos favela funk, rap underground ou Kuduro sobre as condições de vida e de exclusão...) (LA BARRE, 2010, p. 162).

Para entendermos a problematização de La Barre, vejamos mais um discurso extraído do YouTube:

E0syd0mover: what language is this?

Dbssoldiers: portuguese of angola

(Os Lambas – Comboio II (full vídeo high quality))<sup>90</sup>

<sup>90</sup> Disponível em: <https://www.YouTube.com/watch?v=iyLe5da1t0Q>. Acesso em: 25/03/2012

No excerto acima é possível identificar esse processo dialógico, em que o discurso de unidade nacional é elaborado em torno da afirmação de uma nuance ressignificada da língua portuguesa, o “portuguese of angola”. Como depreender, a resposta está atenta à definição de uma língua portuguesa, porém angolana. Além disto, existe um esforço de defesa dos traços particulares que, por sua vez, trazem aspectos identitários intensos. No esforço em romper as fronteiras geográficas que separam Angola do resto do mundo, numa clara subversão à dicotomia *West/Rest* proposta por Hall (1996), faz-se uso de parcos conhecimentos de uma língua “universal” ou de um tradutor virtual<sup>91</sup> - talvez - para demarcar o lugar do *Kuduro* e de Angola no mundo. Em outro enunciado, percebe-se uma elaboração discursiva assertiva, no esforço em explicar as características do sotaque angolano, apontando a diversidade de línguas nacionais e vozes polifônicas como elementos constitutivos fundamentais desse “português de Angola” e, conseqüentemente, dessa identidade nacional tão almejada. Segundo Moorman (2008), o ritmo frenético da cidade em todas as suas dimensões (política, cultural e econômica) é apreendido no compasso *Kuduro* que também promove “torções” e reinvenções da língua. O *Kuduro*, portanto, está fortemente conectado com o contexto sócio-histórico de transformações sociais.

nao entendes nada isso sim!!isso é a linguagem do guetto jovem,tu achas que um britanico entede tudo que um americano do guetto fala?

(Os Lambas "sobe")<sup>92</sup>

Assim como foi discutido anteriormente acerca do significado do *Kuduro* para os seus jovens praticantes e consumidores, tem-se aqui o reforço de outra faceta explicativa do impacto estético-musical causado por ele numa audiência externa, uma vez que toda essa discussão sobre o sotaque e a dificuldade de compreensão das letras vem de um público estrangeiro, na maioria das vezes falantes de português. Nota-se, neste fragmento, a afirmação de um discurso em torno das assimetrias locais, entre um estilo de vida da periferia e o estilo de vida de uma classe média favorecida, em que o *Kuduro* emerge da periferia, mas sob o contato.

Querido o nosso falar tem esse sotaque porque há nele influência das nossas linguas. Agora se nao gostas da nossa musica e achas que e musica de animais, e simples

<sup>91</sup> Ao invés de Angola’s portuguese, o enunciador utiliza “portuguese of angola”

<sup>92</sup> Disponível em: <https://www.YouTube.com/watch?v=RQW1sSppdGM>. Acesso em: 25/03/2012

basta nao ouvires, eu axo o fado uma porcaria e por isso eu nao ouço fado, entendes? ou tens a compreensão lenta? Luianinha

memo, quem tem raiva uóo, é porque não tem domm ! tá muito bom mesmo, muito orgulho em ter nacionalidade angolana. quem nunca foi na banda não percebe o porquê do nosso amor á nossa terra, a banda bate muittoo ya (L) eunicesimoes. ANGOLAAAAA!

(Os Lambas - Comboio II (full video high quality))<sup>93</sup>

Como observa Marcon, a “língua não é uma fronteira que impede as pessoas de se comunicarem ou acessarem conteúdos elaborados por não falantes de um mesmo idioma, muito pelo contrário, não existem fronteiras deste gênero, mas a língua pode se tornar um elemento seletivo” (MARCON, 2012, p. 5). Contudo, ao observar os gráficos dos locais de acesso aos conteúdos disponibilizados no YouTube, Marcon identificou que existiria um predomínio de pessoas que acessam o vídeo vindo de países do mesmo idioma.

A propagação do *Kuduro*, como vimos, deu-se por caminhos interessantes, principalmente, por ter a apropriação tecnológica, a forma coletiva, a não especialização e a informalidade como marcas. O gênero é produto de um tempo onde se forjou a autonomia da concepção do produto pela necessidade. Vale ressaltar que essa autonomia – hoje - vai além do não cerceamento da liberdade criativa ou da afirmação ou assunção da potência, mas também é financeira. Em entrevista com o DJ Devictor, perguntei sobre uma possível autonomia financeira advinda dos trabalhos com o Kuduro. Diz ele que nem sempre foi possível:

**DJ Devictor:** Não, agora, agora já... agora já é fácil. E depende também de... cada produtor tem o seu preço, cada um tem a sua qualidade e tal. Uns cobram mais baixo, não conseguem viver disso. Eu como sou profissional, eu vivo disso. Então tenho meus preços. Então consigo viver da produção do Kuduro. (Entrevista inédita concedida a Caio, 28 de Maio de 2012, Luanda - Angola, em arquivo digital)

As etapas inteiras da produção se tornaram disponíveis, isto é, a gravação do material bruto, edição, pós-produção e mesmo a finalização e geração do produto final (registros sonoros e audiovisuais). Isso é valorizado e permite a construção de uma auto-identidade.

Vangakelly: a produção ta mto forte, video ta bala, e o som tbm é forte.

---

<sup>93</sup>Disponível em: <https://www.YouTube.com/watch?v=iyLe5da1t0Q>. Acesso em: 25/03/2012

mampenza: ES MUITO BO SER ANGOLANO

(Puto Lilas - me da so sangue)<sup>94</sup>

Neste sentido, percebemos que o fenômeno do *Kuduro* angolano possui um forte potencial que, por sua vez, tem sido explorado pela potência de participação maciça num processo produtivo social e socializado, cujos meios práticos se encontram nas mãos dos agentes produtores. Como percebemos, outras relações intersubjetivas e processos cotidianos não mercantis são possíveis.

Entendemos, portanto, que ao escolher um objeto complexo, ou melhor, quando procuramos entendê-lo em sua complexidade, muitos elementos merecem ser discutidos. É preciso ter clareza que o objeto não pode ser esgotado e que o resultado da investigação sempre oferecerá uma visão recortada e parcial dos fenômenos. No entanto, devemos empreender esforços para trazer uma reflexão dessa conjunção de elementos, das numerosas relações de interdependência ou de subordinação, bem como dos diversos aspectos envolvidos. As lacunas deste trabalho, as aberturas acidentais ou propositadas são oportunas para que novas perspectivas se componham. As mudanças são incessantes. (CAIO, 2010).

Diante disto, a que se deve atribuir esses processos de mudança problematizados aqui através do *Kuduro*? As mudanças do capitalismo? As práticas discursivas? Aos artefatos tecnológicos? A indústria fonográfica? Pensar que seria uma simples abertura ou possibilidade oferecida por meio das transformações das lógicas capitalistas seria abusivamente estruturalista. As práticas dos artistas e do pessoal de apoio seriam então vistas apenas como epifenômenos, visão que não gostaríamos de corroborar. Levar em consideração apenas o impulso desses agentes seria um desvio da responsabilidade de uma contextualização mais cuidadosa, que é imprescindível. Pensar a tecnologia como algo distante do resto do processo, isto é, como algo que se desenvolve a revelia das demandas sociais ou mesmo como um objeto bruto que gera conflito na sociedade parece ser algo redutor. As tecnologias devem ser assimiladas numa dinâmica mais aberta, onde a apropriação e os usos dela são circunstanciais.

Esse enciamento é de fundamental importância para o entendimento da construção e da complexidade envolvida nesse ato de compartilhar o *Kuduro* ou uma identidade angolana, haja vista a infinidade de variantes situacionais que configuram esse objeto. Sem dúvida,

---

<sup>94</sup> Disponível em: <https://www.YouTube.com/watch?v=yHybm-gYXyU>. Acesso em: 25/03/2012

admitir esse agenciamento permite pensar como essas práticas emergentes alteram determinadas lógicas sedimentadas, tanto na produção cultural como na vida cotidiana. Não se trata de reforçar os limites e preocupações da economia política, a qual se envolvia com os aspectos de produção, nem mesmo de pensar somente nos termos da recepção e dimensões do texto (como é próprio dos estudos culturais). Buscou-se caminhar, portanto, sob uma perspectiva que levasse em consideração essas atividades criativas e reflexivas em torno do *Kuduro*.

Em síntese, a escolha do *Kuduro* abriu a possibilidade de situar com maior profundidade as redefinições na experiência da música num contexto de produção periférico. Não obstante, voltar-se para o objeto tentando perceber nele características mais gerais de um fenômeno global não pareceu satisfatório. Foi necessário trabalhar com aquele material discursivo de forma mais generosa, buscando uma aproximação dos aspectos mais reflexivos. Concluiu-se que o material discursivo (o qual se tornou o corpus dessa pesquisa) revela as fraturas do social e, por esse motivo, demanda uma atenção especial. Não se trata, pois, de simples marcas, mas sim de fraturas indelévels.

Essa produção e consumo têm que ser pensada por meio de seu inter-relacionamento e nas relações de antagonismo. Pensar essa “micropolítica do cotidiano” tem sido algo profícuo, haja vista as elaborações discursivas em torno da construção de uma identidade nacional ou de certa *angolanidade*. Pensar essa “política da experiência” se faz profícuo, uma vez que a dinâmica desse movimento é cambiante e instável. O que se espera com tudo isso? Transformação? Mudança social? Emancipação? Entretenimento? Extravazamento? Prestígio? Entendo que estamos imersos num contexto extremamente ambivalente. Finalizo este capítulo citando um trecho da entrevista com o kudurista Sacerdote. Diz ele: “Pra mim o mais importante não é chegar naquela onda Michael Jackson não. Vai fazendo, fazendo, fazendo. Não sabemos o que é que vai dar, o que é que vai dar depois. Não sou Deus. Não sou profeta. Sou apenas um Sacerdote” (SACERDOTE, 2012)<sup>95</sup>.

Com o compromisso de tese, reafirmo que o *Kuduro*, por meio de música e dança, abre outro espaço de reflexão. Em comunhão com Benjamin (1984), venilo a necessidade de se ter uma leitura que não busque sob as palavras do discurso unicamente seu sentido habitual, mas a possibilidade de outras versões, sendo que esta seria a base de um

---

<sup>95</sup>Entrevista inédita concedida a Caio, 28 de Maio de 2012, Luanda - Angola, em arquivo digital

procedimento analítico que procura descontextualizar aquilo que parece estar fixado e ser intransponível para inseri-lo em outros lugares onde ganharia novo significado. Destarte, a realidade não é única, mas sim plural, temporária, alegórica. Ao mesclar ritmo, entretenimento e a possibilidade de interação com público, como na plataforma *YouTube*, por exemplo, essa não linearidade é latente, isto é, há uma ruptura com a compreensão superficial. Entretanto, a polifonia de vozes, a multiplicidade de trajetórias, biografias, afetos, aliadas a uma realidade social em dinâmica de “reconstrução” após trinta anos de guerra civil, termina por culminar no embate, no choque, entre a visão de mundo de jovens esperançosos no soerguimento do país sob a égide da *angolanidade* e de uma identidade nacional comum e todo um ideário que paira em seu em torno. (CAIO; SANTANA, 2011). Desta maneira, a audiência por meio de suas práticas discursivas opera uma reconstrução da realidade capaz de trazer para dentro do racional aquilo que não pode ser controlado.

## CAPÍTULO III

### REPERTÓRIOS DA CUMBIA VILLERA

---

*“Solo y triste me refugio en mi guarida, con un vino estoy calmando mi dolor, el recuerdo de tu voz q me decia: larga el faso las pastillas y el alcohol, sin embargo yo segui dandole duro sin pensar q por drogon te iba a perder, vos te fuiste con tu madre para el chaco y en la villa sin tu amor yo me quede.”*  
(Pibes Chorros – Sentimiento Villero)

No intuito de trazer fluidez para o texto e para o percurso dessa produção científica que não nega outras vivências e viagens, inicio este capítulo lembrando que desde 2007 comecei a me interessar pelo fenômeno da “música popular massiva” (JANOTTI, 2007) ou de “grande circulação” (SOARES, 1998) que estavam sendo produzidas nas periferias urbanas. Escrevi um artigo nesse mesmo ano pensando a produção musical da cidade de Belém, capital do estado do Pará<sup>96</sup>, Brasil, mais especificamente o Tecnobrega. Este gênero seria a minha porta de entrada para a compreensão de que existiam outras expressões e produções locais que passaram a ter maior visibilidade em função de agenciamentos que faziam uso inventivo das tecnologias digitais e da internet.

No ano de 2009 fui a Buenos Aires participar da XVII reunião da Associação Latino-Americana de Sociologia (ALAS)<sup>97</sup> e logo tive uma impressão que se tornaria uma inquietação e, por conseguinte, objeto de estudo. Mas que impressão foi essa? A minha ida a Argentina fora cultivada pela representação oficial dela, ou seja, as minhas expectativas estavam dentro do universo da “conveniência da cultura”, ou melhor, daquilo que se elege e se promove como distintivo do local ou até mesmo “patrimonializável”. Cheguei à Argentina e, sem sombra de dúvidas, o tango estava lá, presente, altivo, para turistas e locais, em pequenos restaurantes frequentados por pessoas jovens e idosas.

---

<sup>96</sup>CAIO, M. Sotero, PINHEIRO, C. F. Apropriação tecnológica, forma coletiva, não especialização e informalidade são marcas do tecnobrega. TIC (Tecnologia da Informação e Convergência) Brasil Mercado e Políticas Públicas Edição Especial Tecnobrega. TIC Brasil Mercado, 2007.

<sup>97</sup>CAIO, M. Sotero. Compartilhando sons e ideias: sobre o consumo da música elaborado discursivamente. In: XXVII Congresso ALAS, 2009, Buenos Aires.



Foto 19 - Paineil situado em restaurante com a representação do bandoneon, instrumento característico do tango argentino - Centro de Buenos Aires – Avenida 9 de Julio<sup>98</sup>

Não altercarei aqui uma “invenção da tradição” (HOBBSBAWN, 1984) do tango em contraposição à Cumbia Villera. Esse não é o meu propósito. Não obstante, é preciso expor que o tango não se fazia tão presente nas calçadas, ruas, pequenas lojas de discos, nos bairros periféricos e mais afastados do centro. Além do tango, uma série de outros símbolos também compõe e revestem a imagem da cidade de Buenos Aires de uma aura “cult<sup>99</sup>”, intelectualizada e, historicamente, associada aos movimentos sociais. Além do Tango, a Argentina é frequentemente imaginada através de “las madres de la plaza de mayo”, como também por meio de personagens como a Mafalda<sup>100</sup>.



Foto 20 - Mafalda

<sup>98</sup> Fonte: Caio, 05 de Setembro de 2009, Buenos Aires-Argentina, em arquivo digital

<sup>99</sup> Termo ambíguo que tanto pode se referir à intelectualidade, como também, de forma pejorativa, a um processo de distinção decorrente dessa compreensão de si.

<sup>100</sup> Personagem argentino icônico criado por Joaquín Salvador Lavado Tejón, mais conhecido como Quino. Trata-se de uma “tira cômica” produzida em meados da década de 1960 até meados de 1970 onde uma criança reflete sobre questões relativas à humanidade.



Foto 21 - Plaza de Mayo<sup>101</sup> / Casa Rosada – principal praça localizada no centro de Buenos Aires<sup>102</sup>



Foto 22 - Mural localizado na livraria de “las madres” em referência aos desaparecidos durante a ditadura<sup>103</sup>

Apesar de todas essas imagens desejadas e “convenientes” (YÚDICE, 2006), percebi que existia e resistia um gênero massivo e oriundo da periferia da grande Buenos Aires que contrastava e se mantinha forte, mesmo não compondo essa imagem cristalizada do conjunto ou representação oficial. Naquele mesmo ano comprei alguns discos de Cumbia e comecei a me interessar mais profundamente pelo fenômeno, que já suspeitava se tratar de algo com conexão global e contemporânea, haja vista as ligações, contextos e recorrências dessas manifestações nas periferias urbanas.

Em 2011, já no processo de doutoramento, tive a oportunidade de apresentar um ensaio<sup>104</sup> sobre o acontecimento Blues na Cidade do Recife durante a IX Reunião de Antropologia do Mercosul, que aconteceu em Curitiba – Paraná/Brasil. O grupo de trabalho fora coordenado por Pablo Semán, que, naquela época, estava a poucos meses de lançar o livro “Cumbia, Nación y género en Latinoamérica” juntamente com Pablo Vila, ambos

<sup>101</sup>Local de frequentes protestos, conhecido por ser também o lugar onde “las madres” se reúnem com fotos dos filhos desaparecidos no período da ditadura militar argentina.

<sup>102</sup> Fonte: Caio, 06 de Setembro de 2009, Buenos Aires-Argentina, em arquivo digital

<sup>103</sup> Fonte: Caio, 04 de Setembro de 2009, Buenos Aires-Argentina, em arquivo digital

<sup>104</sup>CAIO, M. Sotero. I have got the Blues: a reverberação do Blues na cidade do Recife In: IX Reunião de Antropologia do Mercosul, 2011, Curitiba.

referências nessa discussão. Dois anos depois da inquietação vivida em 2009, portanto, tive o primeiro contato com pesquisadores que se debruçavam com rigor sobre um tipo muito específico de Cumbia, a villera. Naquela ocasião, ficou claro para mim que se tratava de um movimento conectado com outras experiências de produção musical periféricas no mundo. O tecnobrega era a minha referência, além do Kuduro, que naquele momento já tinha se tornado uma pesquisa paralela. Diante disso, o aprofundamento comparativo estava projetado, isto é, investigar as práticas musicais em contextos periféricos urbanos e suas inter-relações/interpelações por meio das ações coletivas, processos de identificação e apropriações tecnológicas nos gêneros Kuduro e Cumbia Villera.

Neste sentido, o desafio, também político que assumo aqui, está no reconhecimento de um valor social e acadêmico da Cumbia Villera (como objeto respeitável), já que não caberia ao sociólogo julgar o valor estético. O juízo estético se configura em torno da ideia da “música pobre” e frequentemente observamos na crítica musical esse tipo de qualificação, isto é, “música rica” e “música pobre”. A “música rica” seria aquela que gozaria de atributos associados à beleza, complexidade técnica ou discursiva, entre outros estratagemas construídos socialmente. A “música pobre”, no seu sentido oposto, seria a criação que careceria de transfigurações mais abstrusas, “emancipatórias” ou mesmo associada a uma moralidade dúbia ou contestável. Não obstante, como percebe Semán (2012), os julgamentos estéticos e sociológicos se prestam à legitimidade. Os argumentos estéticos mobilizados para criticar severamente a Cumbia Villera também caberiam à condenação de outras bandas e grupos consagrados. Para Semán:

No debería haber dudas: ciertos saberes musicales y sociológicos, incluso ciertas mímicas de estos, se prestan legitimidad recíprocamente para producir un juicio que es parte del juego social. Los argumentos de los críticos de la Cumbia Villera dependen mucho menos de percepciones musicales «en sí», de teorías estéticas puras y universales, que de la lógica social de las exclusiones que se vehiculizan a través del uso de esos argumentos. La ansiedad de hacer valer por una vez el juicio estético para sancionar en un plano que solo es el social (las prácticas de los otros, casualmente los subalternos) consuma una de las formas más inconsistentes de hacerse cargo del legado de la Escuela de Frankfurt (SEMÁN, 2012, p. 161).

A música da periferia carrega o estigma do massivo, do popularesco, do mau gosto, ou seja, os processos de distinção são bastante evidentes e cultivados em várias instâncias de legitimação. Cabe reforçar, entretanto, que depois de um julgamento inicial ostensivo, a Cumbia obteve algum reconhecimento, que evidenciaremos mais adiante.

A Cumbia Villera, segundo Semán (2012), pode ser vista como vetor ou como catalisadora de sentidos e experiências locais. Concordo com o antropólogo argentino quando ele acolhe a ideia de que Cumbia Villera desafia constantemente o investigador por não apresentar uma forma nítida e segura. Não obstante, reforço a importância que ela assume no processo de mudança das lógicas de produção musical argentina, sobretudo quando nos damos conta do contexto preterido que tratamos.

Reforço que a proposta do capítulo é compreender essa prática social, bem como trazer alguns discursos do YouTube que permite dar conta, em alguma medida, da esfera da recepção - que são mediadas nessas plataformas. Neste caso, as letras e os temas serão destacados, mas, a rigor, serão trabalhados no capítulo IV. Faço uso aqui do método histórico e crítico sinalizado por Fairclough (2001), bem como desenvolvo nesse momento a análise da prática social e discursiva. A análise textual, como já disse, será realizada posteriormente.

### 3.1 Contexto sociológico onde a Cumbia Villera começa a tocar

Debruçar-se sobre o fenômeno das CMPU<sup>105</sup> implica analisá-lo em suas diversas facetas políticas, econômicas, culturais, discursivas e simbólicas. Como apresentado acima, a Cumbia Villera possui características massivas, populares e assume um tipo de prática discursiva que apresenta a vivência de grupos sociais residentes nas periferias de Buenos Aires. Para analisar os aspectos anunciados acima, acredito ser pertinente iniciarmos pelas origens do gênero e suas características prementes.

Em *Los pibes chorros*<sup>106</sup>: *estigma y marginación*, Míguez oferece uma leitura do contexto social no qual emerge a Cumbia Villera – Pibes Chorros, não por acaso, também é nome de uma das bandas mais famosas do gênero. Segundo Míguez:

La experiencia social de los jóvenes que hoy son conocidos como “pibes chorros” fue constituyéndose a partir de los procesos de pauperización e marginación que se desarrollaron en las sucesivas generaciones a partir de la década de ochenta. Éstos fueron años en los cuales las condiciones sociales de los sectores populares sufrieron cambios notorios. Hasta mediados de los setenta la pobreza en Argentina había sido predominantemente de transición. Quiero decir: la mayoría de los pobres estaban en proceso de ascenso social y paulatinamente iban abandonando su condición de carentes. Pero a partir de mediados de los setenta, y sobre todo en los ochenta, esa tendencia se revirtió, la pobreza se volvió estructural y se disparó un proceso general de pauperización. (MÍGUEZ, 2010, p. 61)

<sup>105</sup> Cenas musicais periférico-urbanas

<sup>106</sup> Este, não por acaso, é o nome de um dos grupos mais famosos de Cumbia Villera de Buenos Aires.

Desta forma, segundo o autor, os jovens dos anos 1980, possivelmente filhos de trabalhadores braçais, não conseguiram repetir o caminho de ascensão social da geração que os precederam e, com o baixo nível de escolaridade, experimentaram uma sensação de insegurança conduzida pela informalidade e pauperização. Ainda segundo Míguez:

Fue durante el transcurrir de estos procesos, sintéticamente descritos aquí, que crecieron la mayor parte de quienes son definidos hoy como pibes chorros. Es un marco en el que se quiebran las antiguas estructuras laborales y familiares que habían organizado la existencia de la mayor parte de la sociedad durante décadas, al mismo tiempo ciertas formas de consumo básico también se tornan progresivamente inalcanzables (MÍGUEZ, 2010, p. 66).

Esse seria o “ponto crítico” para o fenômeno discursivo da Cumbia Villera que, por sua vez, provocou a conformação de grupos e espaços sociais nas bordas de Buenos Aires. De acordo com Martín (2008), poderíamos afirmar que a Cumbia Villera emerge na Argentina na segunda metade da década de 1990, através da criação de jovens artistas que viviam nos bairros mais pobres de Buenos Aires. A Cumbia se constituiu, portanto, a partir de uma linguagem de vínculo social ancorada numa leitura aguda das vidas cotidianas populares onde, à primeira vista, chama atenção a qualificação ventilada na alcunha do gênero, pois não se trata de uma Cumbia qualquer, mas do tipo villera e produzida por sujeitos que produzem e compartilham outros significados. Dessa forma, deparamo-nos com a caracterização de Martín.

Pobres que no se consideran pobres, ni como carenciados ni como pasible pena, sino positivando aquello que, en la mirada dominante, los estigmatiza. El adjetivo “villa” utilizado con menosprecio para caracterizar a los habitantes de las villas – los asentamientos más po de una ciudad – es levantado con orgullo y recuperado como marca diferencial dentro de este gén Ser villero es, en la mirada de los “otros”, peor que ser apenas pobre: es gustar y merecer la pobreza una interpelación estigmatizante, a algo o a alguien como un ser ontológicamente inferior, incapaz de progresar. (MARTÍN, 2008, p.2).

Segundo Martín, a Cumbia quando chega à Argentina já havia deixado de ser algo regional e tinha se modernizado ou, mais do que isso, havia ocupado o status de música nacional colombiana. Essas músicas foram denominadas de “música tropical” e podiam ser experienciadas nas “bailantas<sup>107</sup>”. Em meados dos anos 1980, esse mercado de “Cumbia

<sup>107</sup> Lugar onde se dançavam as músicas tropicais ou que também poderia ser significada, de maneira pejorativa, como espaços noturnos onde as pessoas mais pobres saíam para dançar.

romântica” ou comercial emerge com ânimo na Argentina, impulsionado pelos conglomerados produtores de cultura – selos, televisão e rádios. (MARTÍN, 2008). Basicamente, seriam gêneros musicais que teriam relação ou influência caribenha e que se espalharam pela América Latina. Neste sentido, a Cumbia argentina reuniria um conjunto bastante amplo que “incluyen variaciones regionales o estilísticas: hay Cumbia norteña, peruana, santafecina, santiagueña, cuartetera (ligada estilísticamente al cuarteto cordobés), grupera o mexicana y romántica y Cumbia show, tradicional y villera (MARTÍN, 2008, p. 3).

No que se refere à história da Cumbia Villera, já na década de 1990 visualizamos um fenômeno de grupos e artistas que começaram a despontar e aumentar o seu prestígio - adquirindo, portanto, características massivas - e, ao tomar essa proporção, o gênero passa também a ter investimentos e produções com fins de mercado massivo e, por conseguinte, repercussão nacional:

La mercantilización de la vida cultural, propiciada por el neoliberalismo, encontraría en la Cumbia un producto novedoso, principalmente un producto que aumentaba su rentabilidad a partir de la vulnerabilidad simbólica y laboral en que se encontraban los grupos musicales, cantantes, autores, etc. Rasgo que persistirá con mayor profundidad hasta nuestros días (...) Ese público, que se va conformando, reafirma su identidad a partir del vínculo con los cantantes y con las canciones. (GORI, 2005, p.356-357).

Este contexto, como reforça Martín (2008), é marcado pela desconfiança dos rumos daquela Argentina que reivindicava para si o status de nação mais desenvolvida da América Latina, haja vista os elevados índices da educação formal, participação política da sociedade civil e acesso à saúde pública. Os anos de 1990, entretanto, são marcados pelo aumento do desemprego, queda no poder de compra, precarização dos vínculos de trabalho, enxugamento ou diminuição do Estado, crescimento da economia informal e, conseqüentemente, redução das expectativas de ascensão social ou mobilidade. De acordo com Martín, “y este o contexto sociológico que la Cumbia Villera comienza a tocar” (MARTÍN, 2008, p. 4).

A Cumbia que começa a tocar em meados dos anos 1990 se diferenciava daquela mais tradicional (que poderíamos dizer que era “romântica”). A diferença fundamental, por conseguinte, era a relação umbilical que se tinha com as vivências, experiências concretas e cotidiano dos segmentos marginalizados da sociedade argentina que, por sua vez, apresentavam uma mistura de niilismo e hedonismo. A descrença da ideia de um futuro melhor, como também o desejo de radicalização das experiências presentes e urgentes (inclusive do corpo) se conectavam com o contexto de decadência econômico-social que se

indicava. Como diz Lardone, “la Cumbia tradicional se territorializaba en las villas miseria. Presentándose como expresión cultural periférica, apropiada y resignificada desde los medios de comunicación en los nuevos viejos tiempos modernos, la Cumbia Villera surgía, pública y masivamente, bajo el rótulo comercial de movida tropical” (LARDONE, 2007, p. 91-92).

Desta maneira, quando se fala da transfiguração do cotidiano perpetrada por jovens "villeros" através da criação de um gênero musical, acredito ser importante situar a geração em foco e como ela se particulariza. Ao discutir o plano de convertibilidade e a economia Argentina no período de 1991 a 1999, Rapoport traz esse contexto de crise e transformações estruturais profundas da sociedade. A década de 1990, segundo o autor, agudiza uma situação de esgotamento social e econômico que se conforma desde o final da década de 1980. As reformas neoliberais foram adotadas durante o governo de Menem e, conseqüentemente, as privatizações, a “dolarização” da economia, a abertura comercial e liberalização financeira deram a tônica do seu mandato. Segundo Rapoport:

Entre 1989 y 1990 se asistió a la quiebra definitiva del Estado, hecho reconocido de inmediato por Menem. A través de un conjunto de políticas económicas que desembocaron en el Plan de Convertibilidad, el gobierno justicialista intentó encontrar una salida a esta situación de bancarrota, con la economía sumida en una brutal crisis hiperinflacionaria y recesiva, adaptando sus políticas económicas a los intereses de los acreedores externos y de los grandes conglomerados locales y extranjeros (RAPOPORT, 2000, p.15).

Com a sucessão de De la Rúa (1999-2001), os anos subsequentes foram marcados pela tentativa de manutenção do “plano de convertibilidade”, o que denotou, inclusive, uma gestão que preteriu sistematicamente as políticas sociais. Esse, como já apresentado acima, é o clima de emergência da Cumbia Villera, isto é, um contexto de crises econômicas e sociais severas que resultaram no congelamento das poupanças (corralito), alto percentual de desemprego, cortes de gastos com as políticas sociais, arrocho e redução de salários, e, conseqüentemente, aumento da pobreza.

Em meio aos diversos protestos, manifestações de descontentamento com a política argentina, Pablo Lescano, considerado o criador da Cumbia Villera, grava em 1999, com poucos recursos, o disco da banda Flor de Piedra intitulado “La Vanda más Loca”. A investida de Lescano é acompanhada por outras bandas que congregam e reforçam os elementos estéticos propostos, além de elaborarem discursos saturados de um sentimento compartilhado, um sentimento villero. Muitos são os grupos que se formaram entre o final dos anos 1990 e começo dos anos 2000. Dentre eles, gostaria de citar, sob o risco de deixar de fora outros

importantes, os Pibes Chorros, Meta Guacha, El índio, Mala Fama, Bajo Palavra, Dany y la Roka e Sipaganboy.

Desta maneira, com a crise das oportunidades de emprego nos anos de 1990<sup>108</sup>, as festas de Cumbia emergiram, produziram e transfiguraram a realidade, além de ter se tornado um "dramatismo cotidiano y pasional" (GORI, 2005, p. 358). O baile é importante para este entendimento e, neste sentido, o corpo e as interações são também constitutivos dos acontecimentos<sup>109</sup>. Isso não nos desobriga oferecer uma especial atenção às letras, pois estas são crônicas da experiência dos grupos e, da forma como são contadas, revelam sentimentos, condutas, desejos, etc. Como afirma Semán (2012), "La Cumbia se baila pero no se permanece indiferente a sus letras, da lugar a diversión a través de la música y la letra; pero también, a través de ellas, da lugar a una mirada, a una forma de distancia y asombro". (SEMÁN, 2012, p. 157). Fundamentalmente, essas letras acusam o consumo de álcool e outras drogas, assim como o roubo como "práticas possíveis". A legalidade existe como referente, mas a sua legitimidade é colocada em xeque, visto que não são capazes de convencer ou fazer valer esse fundamento que permite a distinção entre o certo e o errado. Neste sentido, a Cumbia Villera reequilibra o jogo de relações proposto pelo Estado.

Ao tocar o cotidiano por meio de instrumentos baratos e dos seus reconhecíveis sintetizadores, o gênero se desenvolve em meio às inúmeras transformações sociais, políticas e econômicas e, dentre outras coisas, passa a assumir um status importante - tornando-se, assim como o Kuduro para Angola, um lócus privilegiado para a compreensão da sociedade argentina. Como podemos reforçar em sintonia com Alejandra Cragolini (2006), é interessante destacar as interações entre produção de ofertas identificatórias no âmbito da Cumbia (consumo e apropriação do gênero) e a construção da subjetividade de jovens<sup>110</sup> numa sociedade marcada por uma profunda crise econômica e conseqüente formação gradual cenários de violência e exclusão social. Esse drama social é revelado de várias formas:

en las disoluciones cotidianas, en los sentimientos contrariados, infidelidades, amores furtivos y no correspondidos. El dramatismo cotidiano y aquel vinculado con el amor conjuran la mirada festiva. En esas letras se anunciaba, a su modo, el fin da

<sup>108</sup> A Cumbia villera está intimamente relacionada a crise político-econômica enfrentada pela Argentina dos anos 1990, crise esta que fora agudizada no início dos anos 2000. Este tipo de Cumbia traria consigo a necessidade de se atentar para a villas.

<sup>109</sup> Ángel G. Quintero Rivera (2009) em "Cuerpo y Cultura: las músicas 'mulatas' y a subversión del baile" identifica o papel fundamental do baile na construção das identidades sociais. Para tanto, desfaz a separação rígida da modernidade ocidental entre mente e corpo. Neste sentido, para o fenômeno investigado, tenho clareza que daremos conta de parte do problema – que acreditamos ser de importante contribuição para o debate.

<sup>110</sup> Argumento desenvolvido por Míguez em "Los Pibes Chorros: estigma y marginación",

fiesta menemista, esa chorreante y torrentosa imaginación de consumo y bienestar infinito y sobre todo, ese imaginario superficial que la fiesta le había arrebatado a los actos de la vida cotidiana (GORI, 2008, p. 358).

Em pouco mais de um ano, o gênero ganhou características de música massiva e adquiriu êxito comercial, ocupando 25% do mercado discográfico argentino<sup>111</sup> e espantoso espaço na TV, apesar de sua proposta “desviante” (MARTÍN, 2008). Como coloca Gori,

En ese proceso, ese público juvenil, sobre todo los sectores populares que anteriormente se encontraban vinculados a otros géneros musicales, comienza a optar por un género que en principio se encuentra más aliado, en términos discursivos y simbólicos, a sus vidas reales inmediatas (GORI, 2005, p. 355).

É interessante perceber como o contexto simbólico e concreto das villas é fundamental. A partir da descoberta do potencial deste gênero, a indústria do disco tentou produzir uma Cumbia mais próxima dos setores médios e “brancos” da população. Contudo, como coloca Cragolini, a produção serializada e estereotipada do gênero não demorou muito para saturar o mercado e perder aderência.

las compañías produjeron grupos musicales conformando una imagen de los músicos más cercana a los sectores medios de la población, con el fin de desdibujar aquellos rasgos físicos y de vestimenta que los asociara a los sectores bajos. Con rostros juveniles, sin marcas de cansancio o de tránsito por tareas pesadas, no tan morochos, con cabellos largos y cuidados, y una vestimenta cercana al gusto más hegemónico, desplazaron a los músicos de tez oscura, con rasgos “provincianos”, y de habituales vestimentas multicolores. Resultaron conjuntos en su mayoría conformados por falsos músicos que realizaban playback en el escenario, con un fondo musical grabado por músicos profesionales (CRAGNOLINI, 2006).

No entanto, o processo de produção e arranjo das músicas muitas vezes ficava nas mãos de produtores e não do grupo. Isso implicaria em questões sérias de direitos autorais, uma vez que os créditos pela execução e imagem não seriam dos rostos jovens que apareceriam nos shows. Segundo Cragolini,

En general la creación y arreglos de los temas musicales a incluir en sus producciones discográficas fueron y son realizadas por algún músico-productor (dueño del grupo) el que luego conforma la agrupación con rostros adecuables a la imagen antes señalada(...)Estos músicos “rostros” de la agrupación, incluidos en las fotos de las portadas de las placas discográficas, son excluidos de los créditos de las mismas, convirtiéndose en anónimos, excluidos (CRAGNOLINI, 2006).

---

<sup>111</sup> É importante destacar que esse percentual corresponde apenas às vendas das cópias que obedeciam à lógica dos direitos autorais e industriais. Contudo, esse gênero é marcado e dinamizado pelo mercado informal, caracterizado pela venda de cópias comumente chamadas de piratas.

Aqui se faz necessário tecer um breve comentário que nos permitirá a realização de leituras a partir das ambiguidades que o fenômeno carrega e, neste sentido, não deve ser compreendido meramente como incoerências e/ou contradições. Diante do fenômeno de mercado que se tornou a Cumbia Villera, alguns críticos irão qualificá-la como decorrente da ação de uma máquina publicitária. Ora, seria muito difícil sustentar o argumento que este fenômeno massivo não recebe apoio de gravadoras ou qualquer tipo de indústria cultural. Este atestado, contudo, não diminui a importância do acontecimento como algo revelador das características da sociedade Argentina, nem tampouco retira dos sujeitos a sua condição de agentes do processo – também estratégico - que lança uma mirada sobre o mundo a partir da sua localização. Falamos, portanto, das “conveniências” e “inconveniências” que estas produções musicais nos lançam, das astúcias e estratégias que são possíveis vislumbrar e das ambivalências que desestabilizam o pesquisador mais acomodado. Um gênero como esse pode ser assimilado pelo mercado? A resposta é sim. Como já vimos, a Cumbia Villera se constitui como fenômeno de massa. Não obstante, essa “concessão” - ou negociação- não é feita sem crises. Isso se deve ao estigma do “negro e villero”, como também aos recursos estéticos adotados pela Cumbia Villera, isto é, provoca-se um sentimento dentro de uma proposta inconveniente que “no parecen acoplarse por completo a los cánones del mercado. Apesar del éxito en las ventas y en los medios, los dueños de los salones de baile no siempre los contratan para shows, debido al contenido de las letras y al tipo de público que ellos suponen—atraerían”. (MARTÍN, 2008, p. 13).

Encontro, por esse motivo, sintonia com a discussão que Lemos (2010) faz com o tecnobrega, isto é, não se trata de um processo harmônico, mas cheio de conflitos e negociações tensas, tendo em vista o elemento sociocultural presente e indissociável.

No entanto, nem todas as barreiras socioculturais foram transpostas. Ainda há resistência em relação ao estilo. Parte da elite desqualifica esse fenômeno musical, alegando que não é um produto de qualidade, ou que se trata de uma indústria que não valoriza a música popular de raiz do Pará, como o carimbó. Mas há quem reconheça no estilo uma inovação atrelada à cultura popular e até mesmo tradicional do Pará. Mesmo os setores mais conservadores, como parte da mídia, tiveram que se curvar ao crescente sucesso do novo gênero musical. Ao contrário do que se pode pensar, a entrada nos meios de comunicação de massa não foi o que possibilitou o sucesso do circuito tecnobrega. Foi a conquista de um público massivo que fez com que o novo estilo entrasse na pauta destes meios, por demanda dos ouvintes ou pela percepção dos produtores de televisão, de que não poderiam mais ignorar o fenômeno. (LEMOS, 2008, p. 30-31).

A Cumbia Villera, portanto, surge nos bairros pobres da periferia da grande Buenos Aires e se configura a partir de uma releitura idiossincrática do gênero que faz referência (a cumbia). Contudo, como reforçaremos mais a frente, a Cumbia Villera congrega trajetórias de sujeitos em situação de vulnerabilidade social e, em grande parte, migrantes peruanos, bolivianos, paraguaios e colombianos (ou descendentes deles) que, na disputa pelo espaço, ocuparam as bordas da capital portenã. Segundo Pereira,

O estudo de tais práticas pode trazer contribuições importantes para o campo de discussão sobre as diferenças, pois todas elas estão de alguma forma articuladas de modo bastante complexo com questões de classe social, idade e geração, raça, nacionalidade e território, gênero, sexualidade etc. (PEREIRA, 2014, p. 11).

É com esta argúcia que procuro caminhar na tese, ou seja, esquadrinho aqui uma reflexão que aproxima fenômenos, mas sem perder de vista que são contextos e agenciamentos distintos e de sabor local. Diante da apresentação em paralelo do Kuduro e da Cumbia, concordo, em consonância com Pereira (2014), que poderíamos falar de uma rede global periférica e, de alguma forma, ao propor o estudo dessas expressões na mesma tese, insinuo ou aponto essa convergência. Todavia, esse guarda-chuva conceitual poderia nos levar a uma acachapante leitura do processo globalização que desprezaria as particularidades e agenciamentos locais.

### **3.2 As apropriações tecnológicas na produção musical Villera**

A Cumbia Villera, assim como o Kuduro, estabelece também um diálogo estreito com as novas tecnologias, sendo elas pensadas e apropriadas de forma inventiva à produção musical. A associação da Cumbia Villera - assim como o Kuduro - às novas técnicas permite estabelecer uma compreensão mais holística sobre como esses fenômenos também transbordam o espaço local. Pereira chama atenção para a conformação, neste sentido, de uma rede global periférica:

Percebe-se então que gêneros musicais criados em determinadas localidades, quase sempre por influência ou pela junção de outros gêneros, que expressam as condições marginais em que viveriam os jovens protagonistas e consumidores desses estilos, acabam conseguindo difusão mais ampla. Entretanto, apesar de identificados fortemente com uma determinada localidade e de serem bastante criminalizados e marginalizados – o próprio funk carioca, por exemplo – esses estilos têm, por meio da agência das novas tecnologias e de processos alternativos de produção e difusão, expandindo-se de modo mais amplo por outros bairros das cidades onde surgiram e mesmo por outras cidades e países. (PEREIRA, 2014, p. 10).

Desta forma, é crível afirmar que foram criadas novas condições para a experiência musical a partir do uso de tecnologias digitais de gravação e reprodução de áudio, bem como através das ferramentas de publicação, distribuição e de relacionamentos, surgidas sob os auspícios da Internet. A lógica da produção musical (no seu sentido mais amplo) fora transtornada por formas astutas que redefiniram os modelos propostos pelas indústrias no que tange o acesso aos bens culturais. Falar de uma democratização da cultura seria algo precipitado, mas avaliar essa mudança como propiciadora de maior acessibilidade é algo que considero razoável. Essa dinâmica é percebida num âmbito internacional e várias movimentações, incluindo a Cumbia Villera e o Kuduro, têm incorporado às potencialidades tecnológicas e as convertido em instrumento de autonomia. Para Semán,

Hay un fenómeno que se manifiesta con fuerza en la actualidad, pero que se insinuaba ya en los años 90: la aparición de tecnologías que desintermedian el proceso de producción, consumo y reproducción de música. El desarrollo tecnológico y la misma concepción económica que excluía socialmente a los jóvenes les permitían comprar importados y relativamente baratos los instrumentos de producción y grabación de música. A partir de ese momento se vuelve más fácil tocar –incluso em público, en fiestas, salones barriales, actos comunitarios–, grabar y poner en circulación la producción musical en radios de baja frecuencia. (SEMÁN, 2012, p. 152).

As tecnologias móveis, a convergência digital e a comunicação em rede permitiram ao público a redução da distância em relação ao consumo dos bens culturais. A partir dos “buscadores” é possível encontrar na rede imagens e áudios das mais diversas produções culturais e recorrente tem sido o conhecimento, reconhecimento e difusão de bandas e artistas sem o apoio das mídias convencionais, sobretudo pelo canal aberto pelas redes informais de distribuição, que levaram os conteúdos para lugares e não-lugares diversos (CAIO, 2010).

O YouTube se consolidou como vitrine da “música imagética ou em movimento”<sup>112</sup>. Assim sendo, a Cumbia Villera faz uso desse domínio não somente como plataforma hospedeira dos “uploads”<sup>113</sup>, mas, como colocado acima, na medida em que discursos são publicados, configura-se como um espaço privilegiado para a compreensão de questões mais amplas, tendo em vista as interações que são ali permitidas.

---

<sup>112</sup> Aqui estou me referindo aos vídeos oficiais das bandas e artistas, como também aqueles vídeos captados em câmeras digitais, celulares e produção de clipes caseiros publicados pelos fãs.

<sup>113</sup> Carregamento dos arquivos nos respectivos domínios. Ao fazê-lo, é possível acessar o conteúdo apenas acessando o hiperlink.

No quadro abaixo ressaltamos o expressivo resultado das buscas associadas ao gênero de Cumbia Villera no YouTube, bem como um número de visualizações que é igualmente significativo.

**Quadro 1 - Principais resultados de busca e número de visualizações no YouTube (Cumbia Villera)**

<b>Palavras buscadas</b>	<b>Resultados e número de visualizações</b>
Cumbia Villera	Aproximadamente 179.000 resultados
Damas Gratis	Aproximadamente 211.000 resultados
Pibes Chorros	Aproximadamente 171.000 resultados
DAMAS GRATIS LOS MEJORES TEMAS	9.629.775 visualizações
Pibes Chorros - La colorada	7.189.182 visualizações
Flor de piedra El vino me pegó	1.808.049 visualizações

Fonte: YouTube. Acessado em 03/01/2015

Essas ocorrências corroboram o nosso argumento de que as novas tecnologias de convergência digital promovem uma visibilidade ampla dos gêneros, mesmo que tenham uma produção fortemente vinculada ao contexto ou local. Como já vimos, essa plataforma se popularizou como um espaço de compartilhamento de registros audiovisuais, mas também se configura como espaço de reflexão e discussão acerca de questões identitárias, como se pode ilustrar abaixo. O comentário apresenta um argumento que nos faz refletir sobre esses processos de identificação, bem como apresenta nuances dessa prática discursiva. Nesse caso, especificamente, o sujeito assume a responsabilidade de defender a Cumbia dentro de um universo consagrado da música pop, isto é, o *Rock and Roll* britânico sessentista e setentista. Embora não se questione o valor arbitrário das bandas enunciadas, existe um esforço de compensação, na medida em que se expõe a conexão entre a Cumbia e a vida cotidiana de sujeitos que se identificam com elementos e experiências locais.

Te voy a responder como una persona educada, porque veo que te cansas de putear a la gente que le gusta la Cumbia. Si a vos no te gusta, y consideras que es "simple", entonces no entres y escucha canciones de Genesis, Queen, Led Zeppelin, etc. Son bandas muy buenas, y que a mi me gustan mucho, pero de la calle no tienen nada, por eso me gusta la Cumbia, y mas la villera.

(Pibes Chorros - Sentimiento Villero)

Para Lemos (2007), em sintonia com a problematização do discurso acima, a música da periferia traz um caráter de inovação importante, visto que desestabiliza e reposiciona os debates em torno das dinâmicas culturais. Lemos avalia que hoje a expectativa de inovação na periferia é vultosa.

esse é um dos fenômenos mais importantes desse início de século. A tecnologia, quando apropriada pelas periferias globais, tem criado modelos inovadores de organização social e arranjos produtivos, especialmente na área da cultura. (...) O caso do Tecnobrega, e de vários outros fenômenos econômicos e culturais que estão ocorrendo no mundo todo (cinema nigeriano, as lan houses no Brasil e na Índia, outras cenas musicais, como a champeta, na Colômbia, ou o Kuduro, em Angola), mostra que é possível que a inovação aconteça a partir das periferias (LEMOS, 2007).

De acordo com Yúdice, a Cumbia Villera nos levaria para outro patamar de relações de produção, já que esta não seria produzida para a gravação, mas para serem tocadas em concertos populares – “Os fãs da Cumbia Villera tendem a comprar CD’s propriamente piratas” (YÚDICE, 2011, p. 32). É legítimo alegar que, nesse caso, o disco deixa de ter um fim em si mesmo, mas se torna um meio. Ao trazer a etnografia de Pablo Vila para o sua argumentação no texto “apontamentos sobre alguns dos novos negócios da música”, Yúdice afirma que:

ao contrário dos ‘puristas’ do rock nacional, que dão mais valor à gravação original, que se torna um item de colecionador – os cumbieros preferem as cópias. Os fãs também carregam no YouTube vídeos de concertos de Cumbia Villera e deles próprios dançando. O gênero é uma ocasião para a realização de práticas de sociabilidade, não só no baile, mas também na web. A música é talvez o meio perfeito para a socialização. (...) O choque entre classes sociais e a manifestação do preconceito também ocorrem no universo do Tecnobrega, organizado em Belém do Pará, no norte do Brasil (YÚDICE, 2011, p. 32).

A distribuição da Cumbia Villera é feita através circuitos de distribuição comuns a outros gêneros e a divulgação passa também pelos meios de comunicação mais tradicionais como rádio e televisão. Todavia, as performances<sup>114</sup> ao vivo em festas privadas, nas bailantas e em clubes garantem a especificidade da Cumbia no que refere ao processo de difusão. De acordo com Casal e Pucheta, essas performances “pueden sumar hasta 30 por fin de semana y

---

<sup>114</sup> Apesar de ser um elemento que compõe o fenômeno e seus processos de identificação, o escopo e metodologia, da forma como delineei, não sinalizou para investida maior no tema, isto é, na apropriação teórica do corpo e performatividade. Não obstante, advirto a sua importância e meu interesse de explorar a questão a partir de Le Breton (1995) e Riviera (2009).

genera otro tipo de contacto y relación con el público” (CASAL; PUCHETA, 2008). Ainda segundo Casal e Pucheta, parte significativa dos espaços que o gênero ocupa nas rádios e programas de televisão são garantidos pelas gravadoras que tem o interesse de promover a Cumbia Villera. Contudo, o espaço nos grandes meios de comunicação do segmento musical é quase inexistente, o que nos revela o seu espectro local.

A maioria dos artistas de Cumbia produz suas músicas para serem distribuídas no formato de MP3 que, segundo Sterne<sup>115</sup> (2006), contém uma filosofia da audição e uma praxeologia da escuta. O formato de compressão do MP3 enfatiza o que Gisela Castro (2004) chama de “novas posturas de escuta” típicas da contemporaneidade e, como proposta, apresenta a facilidade de troca e circulação. Como já fora comentado acima, os arquivos são transferidos para o celular que, por sua vez, permite a viralização dos registros via ondas de rádio de baixa potência.

A distribuição do gênero em questão tem sido operacionalizada, principalmente, por meio de aparelhos celulares. No caso da Cumbia, sejam nas bailantas ou nas ruas, o uso do Bluetooth é capital para a circulação, já que permite um tipo de conexão entre dispositivos eletrônicos onde o aparelho celular é aquele que mais se utiliza desse recurso através do “emparelhamento”. Essa tecnologia fora utilizada de forma criativa pelos agentes da Cumbia, tornando-a um canal de comunicação e distribuição. Ronaldo Lemos notou que, nos shows e nas ruas, esse se tornou um expediente fundamental para as limitações que a escassez de recursos por vezes impunha. Segundo Lemos<sup>116</sup>,

Um dos principais músicos da cena, conhecido como El Cave (abreviação de El Cavernícola, homem das cavernas em bom português), disse em uma entrevista que seu objetivo “é gritar nos bailes: liga aí o celular! E todos com os celulares ligados, ao menos mil com Bluetooth, e então soltar o sinal e mandar todas as nossas músicas para a galera”. (LE MOS, 2011).

No artigo intitulado *“mediações musicais através dos telefones celulares”*, Sá (2005) traz uma pertinente reflexão sobre a relação entre os artefatos e formas de escuta. Para a autora, “aparelhos de última geração tocam arquivos de MP3, recebem rádios FM e permitem a captação de mensagens em vídeo, além dos serviços já comuns tais como câmeras

---

<sup>115</sup> Como uma filosofia da audição, o Mp3 emprega as limitações dessa audição. A praxeologia do Mp3 antecipa as propriedades da escuta, enfatizando as distrações no uso, em benefício da troca. O Mp3 é projetado perfeitamente para um compartilhamento de arquivo inventivo e informal.

<sup>116</sup> Disponível em: <http://estrombo.com.br/?p=1245>. Acesso em: 20/10/2014

embutidas e transmissão de mensagens de texto, participando de maneira efetiva do entretenimento e sociabilidade contemporânea” (PEREIRA, 2005, p. 1).

Indubitavelmente, essas “artes do fazer” (DE CERTEAU, 1998) incomodam as indústrias de copyright que produzem discos na Argentina. A prática da “pirataria”, e outras formas de fazer circular as músicas, sinalizam um tipo “invenção do cotidiano” da Cumbia. O vocalista do grupo “Los pibes Chorros” Victor Loizatti lembra que, apesar de ser uma prática recursiva, gravadoras e selos fomentam a produção discográfica, como é o caso da Magenta Discos - que fora fundada em 1967 e completará 50 anos. Atualmente a Magenta<sup>117</sup> é a gravadora mais antiga em atividade na Argentina e possui no seu catálogo vários artistas de Cumbia<sup>118</sup>, como Rodrigo, Comanche, Gilda, Grupo Sobras, Los Pibes Chorros, Daniel Agostini, El Cuarteto Imperial e Damas Grátis. Loizatti<sup>119</sup>, vocalista dos “Pibes Chorros” faz uma breve apreensão desse processo de produção:

nosotros arreglamos con Universal para que distribuya los 2 primeros discos y bueno ahora lo que estábamos buscando es ver, primero editarlo en Argentina y después llegar a negociar por que en realidad en , es decir en cada país tenés que ver también que ver como es el tema que discos faltan que los otros con este va a ser nuestro sexto disco en la Argentina, igualmente el tercero fue en vivo que tenia algunos éxitos de los 2 discos anteriores y 4 temas nuevos así que bueno, básicamente manejar el tema de cómo se maneja la disquera acá pero la idea bueno; es seguir con Universal nosotros estamos bastante conformes, pero bueno igualmente es un tema que yo tampoco manejo pues lo manejan las compañías disqueras directamente por que son las que tienen las licencias así que nosotros ojalá podamos venir y tocar, si alguno lo quiere bajar de Internet cierro los ojos (risas) y esta todo bien, y los piratas esta todo mas que bien y el que va a Argentina y se trae los compactos esta todo mas que bien también (risas) y bueno y yo me traje los temas también ahora te los paso!! ¡sin disquera! (LOIZATTI, 2012)

Existe para alguns artistas - sobretudo aqueles distribuídos por gravadoras - certo desconforto com a prática discursiva em torno da pirataria, embora ela seja uma realidade imperiosa. A fala do vocalista e produtor do grupo “Damas Gratis” Pablo Lescano, por outro lado, apresenta-nos um argumento forte que sugere o entendimento de um “jogo jogado”, visto que se consente ou mesmo se facilita a distribuição informal dos discos gravados por selos:

La piratería no es mi problema, es un problema de las compañías. A ellas les duele más el bolsillo por el asunto. Por mí, que se vayan a cagar. Me dan dos mangos por

<sup>117</sup> Disponível em: <http://www.magentadiscos.com.ar/>. Acesso em: 23/04/2013

<sup>118</sup> Esta lista abrange o gênero da Cumbia, e não somente o estilo villero.

<sup>119</sup> Disponível em: <http://www.mimamamemima.com.mx/RockOn/?p=264>. Acesso em: 23/04/2013

disco, entonces que se los metan en el culo... No me interesa. Prefiero dárselos a un pirata y que lleguen a la gente. (MARTÍN, 2008, p. 13).

Existe uma produção e distribuição que estão intimamente relacionadas com a dinâmica de precarização dos serviços e dificuldade de acesso aos recursos socialmente valorizados. Reforço aqui o fato de não haver proporcionalidade entre os salários de um trabalhador médio latino-americano e o valor cobrado pelos produtos culturais. Esses públicos e artistas, entre outras razões, buscam alternativas por não haver uma “coerência de mercado” e, por conseguinte, a prática se torna condição para a transposição de certas moralidades e identificação de falácias discursivas, como a reiterada ideia de que os direitos autorais são necessários e incentivadores da criação. Podemos até mesmo pensar o comércio de discos piratas na perspectiva da transgressão, como forma alternativa e estimuladora, porque não, da música gravada, ou seja, válidas como instrumentos e ações de mudança. Na contramão desse arranjo, a indústria fonográfica pretende aumentar seus espaços de controle por meio de suas justificativas ancoradas nas legislações em vigor, onde o Estado, segundo seus interesses, deveria:

facilitar todos los medios posibles para acabar de una vez con la pirataria y falsificaciones. Esos medios incluyen el empleo a gran escala de la policía, el poder judicial, las sanciones económicas y el encarcelamiento, así como una legislación de apoyo que imponga penas severas al uso ilegal de los materiales artísticos (SMIERS, SCHIJNDEL, 2008, p. 69).

No caso das cenas que investigo, a pirataria “denota toda maneira informal de se produzir um CD, seja por terceiros, em larga ou pequena escala, seja pelo próprio autor” (LEMOS, 2010, p. 152). Neste nestido, a prática pode ser vista como intrínseca às suas produções e, na maioria das vezes, é tolerada ou mesmo estimulada pelos agentes. A Cumbia Villera ganha expressão pelo mercado informal ou pirata e essa prática inventiva é estimulada pelos agentes do gênero, pois é a partir daí que o fenômeno ganha características massivas e populares. O problema, ao que me parece, é colocado para as gravadoras e não para os agentes da Cumbia, que vêem nesse tipo de circulação algo corriqueiro e desejado. Como lembra Lemos, embora na maioria das vezes a prática não seja movida por elementos político-ideológicos, isso possibilita o acesso mais amplo por parte daqueles que possuem recursos escassos, bem como instala dinâmicas mercadológicas criativas.

### 3.3 O fenômeno da Cumbia Villera e os processos de identificação

A música da periferia nos lança o desafio de pensar as questões de identidade, já que o território ou local, isto é, o espaço social é significativo para o entendimento destas manifestações estético-culturais. Embora tenha se tornado um fenômeno marcadamente local, a Cumbia Villera reverbera em países latino-americanos como Colômbia, Uruguai, Paraguai, Chile, Peru, Bolívia e México. Apesar de ganhar uma dimensão maior em função da apropriação de recursos tecnológicos, não é prudente afirmar que se trata de um produto transnacional, mas apenas que Cumbia Villera seria obra da globalização e seus intensos fluxos tecnológicos e culturais interperiféricos.

As villas são muito importantes na construção identitária desses indivíduos ou, mais que isso, é local de afirmação identitária onde convivem *cumbieros*, *cartoneros*<sup>120</sup>, desempregados, trabalhadores, piqueteiros. Esses espaços se constituem simbolicamente e na prática, pois se torna território de reconhecimento coletivo das trajetórias individuais, de grupos e, sobretudo, configura-se como local onde é possível promover discursos mais diretos (a transgressão se torna “possível”). Apesar disso, elas também são conhecidas pela falta de esgoto, dificuldade de acesso à água potável e iluminação, por exemplo. Dentre elas, poderíamos citar as bastantes conhecidas villas 1-11-14 e a 31<sup>121</sup>. Como afirma Esteban de Gori, a identidade villera se afirma frente à cultura elitista, uma vez que: "esta identidad ambiciona fundar una cultura, una cultura de los desposeídos, que esperan a transformación radical de suas vidas" (GORI, 2005, 365).

Como esclarece Lescano em entrevista ao Clarín<sup>122</sup>, nem mesmo o sucesso comercial da banda “Damas Gratis” e, conseqüentemente, ascensão social, provocou um desejo de mudança ou isolamento.

No me mudé. Yo sigo viviendo en la misma casa atrás del Carrefour en la 202, en

<sup>120</sup> Catadores de papelão

<sup>121</sup> De acordo com o El País, estima-se que Buenos Aires concentre cerca de 14 villas e 24 assentamentos, onde vivem aproximadamente 250 mil pessoas, sendo a maioria delas trabalhadores informais e imigrantes. Ainda segundo o jornal, ONG's de Buenos Aires começaram a fazer um cadastro das villas e assentamentos no intuito de colocá-las no Mapa de Buenos Aires, pois ainda aparecem apenas como manchas na cartografia. Disponível em: [http://internacional.elpais.com/internacional/2015/06/22/actualidad/1434996452\\_148732.html](http://internacional.elpais.com/internacional/2015/06/22/actualidad/1434996452_148732.html). Acesso em 20/06/2015.

<sup>122</sup> Jornal de maior circulação da Argentina. Disponível em: <http://edant.clarin.com/diario/2003/02/16/c-00811.htm>. Acesso em: 18/03/2013

Villa del Carmen, donde tengo la PC con el Pro Tools y nos juntamos a grabar o vienen los pibes a jugar Playstation. Y después está la casa de mi vieja en La Esperanza que se quedó sola (está separada y mi hermano Junior murió) pero vive con mi hermana Romina (vocalista de Damas). Estoy un poco en los dos lados. (LESCANO, 2003).

Como vimos también a partir do Kuduro, existem ressignificações positivas do espaço do musseke/villa ao serem propostas visões mais complexas do que aquela que se limita aos preconceitos sociais e estéticos. Essas ressignificações passam por práticas discursivas operadas em rede (virtual ou não) que, por sua vez, permitem solapar a “representação” - imagem negativa cristalizada - através da oportunidade de fazer outra “apresentação” ou leitura própria com recursos mais apropriados. Como falamos noutra momento, trata-se de uma identidade que surge nas tensões do estigma e discriminação. Para Gori:

La identidad Villera se compone de rasgos que reivindican desde una escena territorial concentrada (la villa) el bandoleirismo urbano, la violencia doméstica y el consumo de drogas baratas. Allí el vínculo social se compone a partir de la cohesión misma de los que se consideran villeros. Los otros son los chetos, los policías, los caretas, los buchones. (DE GORI, 2008, p.366-367).

A identificação dos jovens com a Cumbia Villera se dá a partir de vários elementos da linguagem, como o uso lunfardo<sup>123</sup> e uso de linhas melódicas que rompem com aquelas mais tradicionais. Além disso, uma vez que o processo de identificação também promove a atuação de negação, a Cumbia Villera demarca uma encenação ou disputa social entre o “nós” (moradores das villas, excluídos, delinquentes e Cumbieros) e os “outros” (policiais, Chetos<sup>124</sup>). Portanto, “el estigma se transforma en emblema haciendo operar con signo contrario las calificaciones negativas que le son imputadas”. (CRAGNOLINI, 2006).

---

<sup>123</sup> Termos e gírias cotidianas

<sup>124</sup> Aqueles situados em classes sociais mais abastadas. Em pesquisas mais recentes, notei uma nova movimentação em Buenos Aires que está sendo chamada de “cumbia cheta” ou “cumbia pop”, isto é, uma cumbia das classes média e alta que começaram a adotar o gênero, mas sob condições específicas de envolvimento. Segundo Reyes, a cumbia começou a transbordar e “en los últimos años explotó en inesperadas pistas de baile nacionales gracias a nuevas bandas juveniles, de clase media y alta, que la adaptaron a su propio estilo: nacía así la llamada cumbia cheta (fresa, sifrina, pija en otros países), cumbia pop o cumbia canchera (...) Estos grupos agotan las entradas de sus recitales, se bailan en fiestas privadas y clubes, y logran que los sectores más acomodados le pierdan el miedo a moverse, sobre todo gracias a versiones de temas ya conocidos.” Entre as bandas conhecidas, é possível lembrar da Agapornis, um grupo que foi formado por amigos de um clube de rugby. Sem dúvida, este será um desdobramento posterior da tese, isto é, buscar compreender essa reconfiguração da cumbia a partir dessa apropriação dos jovens de classe média e alta. Disponível em: [http://www.bbc.com/mundo/noticias/2016/01/151221\\_argentina\\_cumbia\\_cheta\\_pop\\_agapornis\\_irm](http://www.bbc.com/mundo/noticias/2016/01/151221_argentina_cumbia_cheta_pop_agapornis_irm)

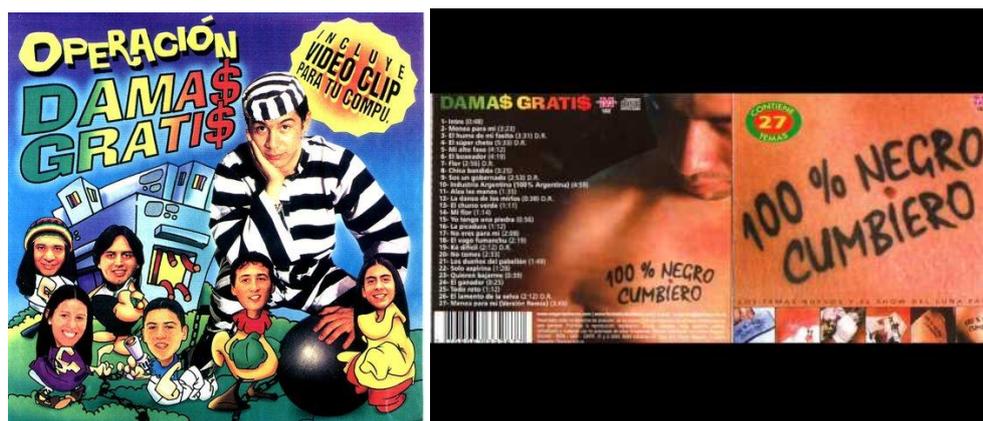


Foto 23 - Capas de disco “Damas Gratis” - Operación Damas Gratis (2002)<sup>125</sup>/ 100% Negro Cumbiero (2003)<sup>126</sup>

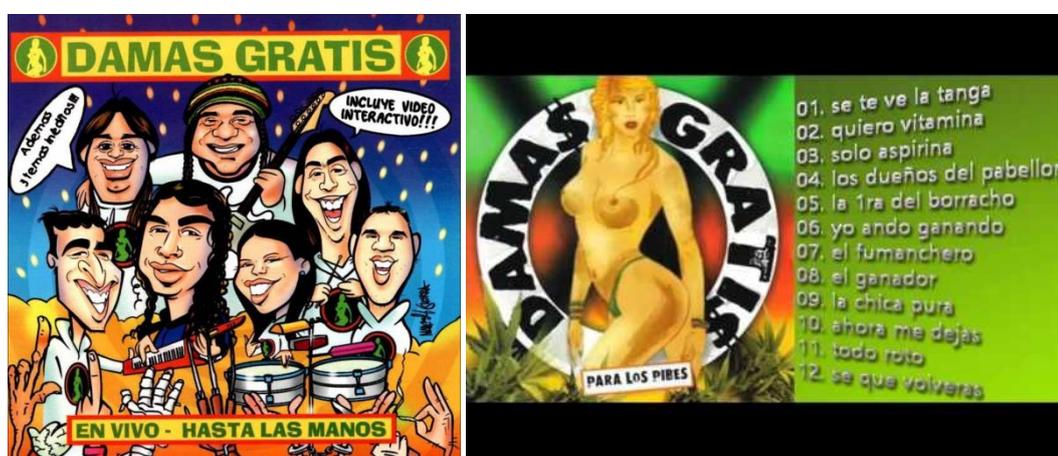


Foto 24 - Capas de disco “Damas Gratis” – Hasta las Manos<sup>127</sup> (2001)/ Para los Pibes<sup>128</sup> (2000)

Podemos afirmar que a característica distintiva da Cumbia Villera em relação a outros gêneros musicais argentinos é o modo como se apresenta a vivência e a experiência dos sujeitos. Os “relatos”, pois, são precisos - no sentido de serem necessários, mas também condizentes com a realidade e certos valores compartilhados nas villas. Poucas são as metáforas utilizadas. A poética villera é considerada extrema por fazer uso do lunfardo e de “linguagem imprópria”, isto é, pouco afeita aos disciplinamentos. Entendo que a linguagem dos cumbieros trans-borda ou inunda o centro. Ela jorra e respinga no ideário hegemônico, que não se demora no acionamento de práticas discursivas reativas (sobretudo pelas classes média e alta argentinas).

<sup>125</sup> Disponível em: [http://vignette1.wikia.nocookie.net/lyricwiki/images/b/bf/Damas\\_Gratis\\_-\\_Operaci%C3%B3n\\_Damas\\_Gratis.jpg/revision/latest?cb=20150101034530](http://vignette1.wikia.nocookie.net/lyricwiki/images/b/bf/Damas_Gratis_-_Operaci%C3%B3n_Damas_Gratis.jpg/revision/latest?cb=20150101034530). Acesso em: 15/01/2015

<sup>126</sup> Disponível em: <https://i.ytimg.com/vi/JKB5d3u4tsQ/hqdefault.jpg>. Acesso em: 15/01/2015

<sup>127</sup> Disponível em: <https://i.ytimg.com/vi/coneqWTHisE/hqdefault.jpg>. Acesso em: 15/01/2015

<sup>128</sup> Disponível em: <https://i.ytimg.com/vi/ndstvrxra98o/hqdefault.jpg>. Acesso em: 15/01/2015

Em síntese, podemos chamar atenção para os conteúdos abordados nas letras: “Aguante”, desemprego, disputas entre villas, as relações afetivo-sexuais, consumo de álcool e outras drogas, o tráfico, futebol, delitos, violência, pobreza, perseguição policial, valorização<sup>129</sup> da mulher e classe social. Se o objetivo, pois, fosse trazer os contornos que diferenciam a Cumbia Villera de outros gêneros musicais argentinos, não poderíamos fazê-lo a partir simplesmente de suas temáticas, mas sim através da poética villera ou a forma como se ventila a transfiguração desse cotidiano, recursos estéticos e abordagem.

Esta estética que não se presta aos “rodeios” e metáforas garante a Cumbia Villera a característica “desviante” e que, em muitas situações, é considerada apologética e incômoda. Desta forma, mesmo quando os temas abordados são aqueles mais “universalizados”, a poética villera os apresenta de forma particular e imerso no contexto local. Essa forma de narrar os acontecimentos está, em última instância embebida das referências experimentadas no local.

A Cumbia Villera apresenta como natural e corriqueiro aquilo que é ilegal, porém da experiência rotineira. Desta maneira, o gênero se ergue pela negação do “contrato social” e opta pelo caminho “desviante”. “El pibe chorro”<sup>130</sup>, por exemplo, é empoderado por meio deste discurso que redefine os termos da (in) equação apresentada pelo Estado ou ordem dominante. A promessa de felicidade do capitalismo é realizada, mas não através do trabalho disciplinador, mas o desejo se realiza pelo delito - ou pelo discurso em torno dele. Portanto, a poética villera apresenta os dilemas sociais, raciais e reivindica a manutenção de outra ética, tendo em vista, sobretudo, a distribuição desigual de recursos socialmente valorizados. A crítica está impregnada, como já dissemos, no recurso linguístico do lunfardo que permitem processos de identificação bastante localizados.

Esses processos de identificação se deram, sobretudo, a partir de um discurso simples e direto (retórica das canções), como também por uma empatia e identificação pela origem social dos artistas<sup>131</sup>. A origem das bandas e referências, inclusive, são problematizadas por Victor Loizatti<sup>132</sup>:

---

<sup>129</sup> Não confundamos aqui valorização com valorização. Chamo atenção para um tipo de qualificação, ou seja, a atribuição de qualidades as mulheres – não necessariamente positivas.

<sup>130</sup> O “pibe chorros” seria uma categoria nativa que, a princípio, teria uma função pejorativa. Os “Pibes Chorros” seriam os chamados “delinquentes juvenis” numa livre interpretação e tradução.

<sup>131</sup>Essa geração de jovens do final dos anos 1990 é vista como de transição, já que vivencia a reversão de uma tendência de ascensão social dos anos de 1970. Essa mobilidade social é subitamente interrompida e o desemprego se torna avassalador.

<sup>132</sup> Vocalista do grupo “Pibes Chorros”

Bueno mira yo creo que todos los Pibes los que estamos, los nuevos todos empezamos muy chicos como la mayoría como la mayoría de los pibes que tocan Cumbia Villera todo arrancamos escuchando a otras bandas, escuchando Cumbia colombiana, Cumbia peruana y todos empezamos desde chiquitos, a los 6, 7 años ¿me entendés? a tocar un instrumento, otro entre amigos y de ahí fuimos pasando de una banda, a una banda de barrio, a otra banda ¿me entendés? a hacer reemplazo de una banda mas o menos importante, luego yo estuve en Mister Gato, estuve en un par de bandas así que no estuvieron allá arriba pero que tuvieron la intención de salir ¿no? Y que sonaron un poco; y así es como vas conociendo gente ¿no?<sup>133</sup> (LOIZATTI, 2012)

A Cumbia Villera emerge das favelas de Buenos Aires e ao inovar na forma e nas letras, o estilo passou a reunir um conjunto de elementos que amplificou a vida nos guetos e, desta maneira, exibiu os conflitos cotidianos dos bairros pobres, como o consumo de drogas e o tráfico. Como avalia Esteban De Gori, paradoxalmente a Cumbia Villera<sup>134</sup>, ao propor uma linguagem de devastação, acaba promovendo um acontecimento de reforço de vínculos, já que permite uma integração simbólica entre seus artistas, público e pessoal de apoio. Diz ele: "El bandolerismo urbano como realidad y metáfora discursiva ha elaborado un compendio de rasgos identificatorios: ritos, entonaciones, resignificación e invención de palabras, una vestimenta particular y un destino posible de las biografias" (GORI, 2008, p.355). Não obstante, essa compreensão está distante de uma apreensão ligeira que poderia considerar a Cumbia como simples reflexo ou sintoma das estruturas que foram abaladas na sociedade argentina, mas, pensando de forma mais agenciada, entendo como um processo de transfiguração criativa que permite estabelecer os nexos e sentidos para o vivido.

Diante do exposto, entendemos que investir analiticamente sobre esse fenômeno implicar pensar uma série de ambiguidades. No caso específico da Cumbia Villera, essa tensão e contradições estarão presentes o tempo inteiro e, mais do que isso, faz-se necessária essa abertura para tentar perceber o acontecimento também a partir dos sentidos que são apresentados e construídos pelos agentes.

É sobre essa contradição que Pablo Semán (2012) tenta caminhar. A superfície de degradação e violência deveria, segundo ele, ser extrapolada – o que não constitui uma atitude de desprezo. Quando aponto para essa necessidade, admito que exista um sentido que prevalece na leitura da Cumbia Villera e este, porém, pode encobrir outros sentidos produzidos pelos artistas e pessoal de apoio da Cumbia, que promovem e tensionam o *status quo*. Para Semán, é aceitável advogar uma perspectiva que não coaduna com aquelas

<sup>133</sup> Ler entrevista completa em [www.mimamamemima.com.mx/RockOn/?p=264](http://www.mimamamemima.com.mx/RockOn/?p=264)

<sup>134</sup> Uma Cumbia da favela.

imaginadas pelo Estado e meios de comunicação, isto é, que “el punto de condensación de las experiencias de una parte de los sectores populares, que interpela también las apreciaciones estéticas, políticas y sociales de las classes medias y altas y, em especial, las de los intelectuales” (SEMÁN, 2012, p. 149).

“Música pobre”, “música machista”, “música ligeira”, “música repetitiva”, “música incitadora da violência”, “música vazia”, “música apologética”, “música degradante”, “Música jovem”, “música de protesto”, “música popular”, “música de denúncia”, “música massiva”, “música de resistência”, “música para dançar”, “música de expressão”, “música de entretenimento”, “música ruim”. Estas são várias qualificações que ratificam a falta de reconhecimento e prestígio da cumbia villera, já que o dissenso ou conjunto de juízos apenas sinalizam as tensões que o fenômeno massivo provoca.

Essa ambivalência se mostra na prática, quando um grupo tem reconhecimento e censura, como notaremos nesse caso da banda “Damas Gratis”:

En noviembre, el sello Genoma —dirigido por Grimolizzi— promocionó **100% Negro Cumbiero** bajo el slogan "Censurado en TV". En un comunicado que acompañó el lanzamiento, se resume el 2002 de Damas Gratis con el título "Entre el reconocimiento y la censura". Efectivamente, fue el año en que el veinteañero Lescano, por un lado, hizo aportes al cine (El Bonaerense de Trapero) y a la televisión (Tumberos) mientras que por el otro, fue prohibido por el COMFER, lo cual implica su ausencia en radios y programas tropicales. Como contrapeso de la censura, el mismo Lescano se encarga de difundir su CD regalándole copias a los djs cumbiero<sup>135</sup>s. (CLARIN, 2003)

A questão da performance, inclusive, é avaliada por estudiosos da temática (VILA; SEMÁN, 2012). Não raramente, os grupos de Cumbia se apresentam em canais de televisão ostentando os seus símbolos (roupas com imagem de maconha, armas de fogo, entre outros).



Foto 25 - Pablo Lescano: tatuagem de revólver na cintura<sup>136</sup> e pintura de metralhadora no teclado<sup>137</sup>

<sup>135</sup> Artigo completo disponível em <http://edant.clarin.com/diario/2003/02/16/c-00811.htm>

<sup>136</sup> Disponível em: <http://www.fotocumbia.com/fotos/18/4282.jpg>. Acesso em: 15/01/2015

Além disso, os usos do corpo nas performances são importantes para a configuração do “desvio” ou do incômodo provocado. Os gestos que insinuam práticas sexuais, o estímulo ao consumo de drogas lícitas e ilícitas é indissociável dessa configuração discursiva que os grupos assumem. Não obstante, como são bem observadas por Semán, as melodias suaves (percepção dos agentes da Cumbia) ou melosas (para alguns críticos) suavizam o que poderia ser uma afronta descabida e inapropriada. A sonoridade, portanto, diluiria ou mascararia, em alguma medida, o seu caráter transgressor.

Para tentar compreender isso, Semán adverte que é preciso estar dentro dessa “comunidade discursiva” ou “comunidade imaginada”, isto é, embrenhar-se pelos sentidos e contextos de circulação e apropriação da Cumbia Villera. Desta forma, para Semán, poderíamos problematizar os aspectos que sinalizam para a reprodução de desigualdades sociais, como também, dentro de um contexto interpretativo específico, perceber elementos de “emancipação” ou empoderamento.

Neste sentido, muito atento às abordagens metodológicas que evidenciam o “lugar de fala” do investigador, o antropólogo Pablo Semán percebe que a sua aproximação com a Cumbia é, fundamentalmente, de um acadêmico de classe média que fora socializado num ambiente onde a música deveria assumir um compromisso social e estético. O autor vai localizar o debate em torno das questões de gênero, por exemplo, como uma situação que demanda um deslocamento e um aprofundamento nas comunidades discursivas, sob o risco de assumir uma leitura que relativiza a misoginia. Ao localizar as suas próprias faculdades, Semán aponta que outras leituras também são críveis, além daquela que percebe o juízo de mulheres numa situação degradante. Diz ele que “Lo que es obviado en las percepciones escandalizadas de la Cumbia Villera es la activación de una agenda sexual, el empoderamiento de las mujeres en cuanto agentes de placer propio y de sus *partenaires*, poseedoras de una iniciativa y un interés legítimos” (SEMÁN, 2012, p. 154). O que em princípio poderia ser lido numa chave de reprodução de imagens estereotipadas, um estilo reprodutivo de desigualdade gênero e/ou de coisificação da mulher, ganha lentes que permitem também a observância de discursos numa perspectiva de construção de autonomia. Como coloca Martín, esta mulher é construída em contraste com a lógica tradicional que se

---

<sup>137</sup> Disponível em: [http://www.clarin.com/espectaculos/Amo-senorPablo-Lescano-Luna-mundialista\\_CLAIMA20100626\\_0098\\_16.jpg](http://www.clarin.com/espectaculos/Amo-senorPablo-Lescano-Luna-mundialista_CLAIMA20100626_0098_16.jpg). Acesso em: 15/01/2015

limita ao papel passivo, ou seja, a mulher que aparece na poética villera seria aquela que deseja e tem papel ativo nas relações afetivo-sexuais.

O que fica cada vez mais claro, e já fora mencionado acima, é que se desejamos compreender o fenômeno das músicas de periferia, devemos considerar um material discursivo mais amplo, uma vez que a análise focada apenas nas letras não daria conta dos sentidos compartilhados nessa experiência de produção musical e construção identitária. Visualizando esta particularidade, Semán admite que:

fijarse en letras que las personas no escuchan supone una generalización indebida de las concepciones del mundo de los analistas (que en general no bailan) y presupone la universalidad de concepciones intelectualistas del mundo. Lo que ocurre con la Cumbia Villera impone una síntesis: son los propios cultores del género (específicamente, los oyentes) los que, sea por adhesión, sea por distanciamiento, enfatizan hasta cierto punto el valor de las letras, adicionándolo al del baile (SEMÁN, 2012, p. 156).

Encontraremos, pois, argumentos que destacam nas letras a banalização da violência, as ilegalidades e os desvios operados discursivamente, como também atinaremos que, esse mesmo material discursivo, serve-nos para a compreensão de outra sorte de elementos. Na outra ponta, portanto, evidenciando o caráter disruptivo – mas ambíguo – podemos extrair desses textos o brado de repulsa, a não concordância, ou simplesmente outra forma de contar as histórias (que também são outras).

Neste sentido, ampliando o olhar para as práticas discursivas, é interessante como a produção bibliográfica argentina destaca a atividade produtiva, isto é, o trabalho como variável definidora dessa geração. Míguez constrói um argumento que procura demonstrar a relação entre a violência e seus discursos com o contexto, experiências e ações cotidianas. Segundo Míguez (2010), "los Pibes Chorros" são um produto dos fenômenos sociais que emergiram no final da década de 1970 e se agudizaram nas décadas posteriores.

Ao investigar a categoria “trabalho”, recorrente nas investigações sobre a cúmbia villera, Martín lembra que esse comportamento não disciplinado ou desviante está inscrito num conjunto amplo de acontecimentos – que incluem as mudanças estruturais que apresentamos acima – que provocam a elaboração de um discurso contrastante em relação ao binômio ideal família-trabalho. Segundo a autora, a Cumbia Villera atormenta a cultura do trabalho e oferece um novo horizonte de valores. Em comunhão com Martín, Míguez deixará claro que essas experiências transgressoras evocadas pela Cumbia também constroem um

sistema de valores, ou seja, os apegos, moralidades e convenções da sociedade argentina são questionadas por outros modelos elaborados pelo mundo onde a Cumbia se inscreve.

En la experiencia de los jóvenes delincuentes esos ámbitos son el barrio y la calle, vistos fundamentalmente como espacios en donde establecen vínculos de amistad sumamente significativos para ellos. Esas amistades son en general con otros chicos de la misma edad o, a veces, con individuos mayores. Es en ese espacio de sociabilidad donde se generan muchas veces sistemas de valores, hábitos y actitudes que se relacionan con la transgresión y el delito (MÍGUEZ, 2010, p. 71)

O trabalho, lido noutra chave ou modelo de interpretação, pode ser compreendido como alienante, atividade de exploração e, por essa mesma codificação, adotada por sujeitos que são qualificados como “otários”. Neste sentido, a perspectiva do trabalho dignificante é ressignificada a partir da ótica dos “cumbieros” e não se apresenta como a única alternativa, isto é, são propostas outros sentidos na poética villera, inclusive a exaltação do roubo como alternativa sagaz. Segundo Martín, *“un quiebre en la concepción de la indisociabilidad entre trabajo y ocio, del criterio de rendimiento como principio ordenador del tiempo y del espacio y del principio de propiedad de los medios de producción y de consumo”*. (MARTÍN, 2008, p. 6). Logo, o trabalho, a poupança e o sacrifício seriam, senão substituídos, relativizados pelo valor que assume o delito, o consumo e o ócio.

Essa é uma questão fundamental e está associada à imagem primeira que temos da Cumbia Villera, isto é, aquela do sujeito consumidor e defensor do uso do álcool e outras drogas. Essa experiência com as drogas lícitas e ilícitas estão relacionadas a percepção do tempo e do espaço, já que o uso dessas substâncias não é regado pela atividade disciplinadora do trabalho. Essa prática “desviante” conduz a outra prova do tempo, ou seja, desfavorável às condições impostas pela escola e pelo trabalho e, uma vez incorporado esse aprendizado do ócio, institui-se uma temporalidade avessa. Martín adverte que:

No debemos interpretar esto, sin embargo, como una romantización del desempleo o como una situación deseada por los villeros. De lo que está dando cuenta la música es de que el trabajo no es más la parte naturalmente más importante y ordenadora de la vida cotidiana, ni el soporte principal de la construcción de las masculinidades en los barrios más pobres. De las letras de la Cumbia Villera emerge la imagen de otro tipo de configuración de prácticas y valencias (MARTÍN, 2008, p. 8).

Semán percebe a necessidade de abranger o fenômeno em sua multiplicidade de situações e sentidos. A partir do exagero weberiano, ou melhor, da construção de tipos ideais, Semán reforça que existem perspectivas possíveis e antagônicas. De um pólo observamos a degradação. No extremo oposto, a Cumbia Villera apareceria como expressões políticas

idealizadas. Compreendo que devemos caminhar pelo contraditório ou dialético, embora o tipo ideal weberiano seja um recurso heurístico importante. Como afirma Semán:

la interpretación del sentido con que circulaba la Cumbia Villera esta más acá de los simplismos (¿revolucionaria o revoltosa?): las expresiones de la Cumbia y el sentido que les daban sus oyentes no pretendían ser una denuncia programática asociada a la secuencia diagnóstico- propuesta-propaganda de un grupo político. Pero eso no quiere decir que se sumergieran en un plebeyismo autodegradante, o que se las debiera rechazar desde el punto de vista de un ciudadano de clase media alta (que comete otras ilegalidades pero repudia estas). La exposición cruda tenía el valor ambiguo de denunciar lo que estaba ocurriendo, de hablar con ironía respecto de las exigencias de buen comportamiento por parte de una sociedad que inducía al mismo tiempo a quebrarlo, de mostrar orgullo por una vida imaginada como lujuriosa en el uso de drogas, que, a pesar de la marginalidad, era posible. En ese sentido, que exige ampliar nuestras nociones de protesta, la Cumbia Villera es una música de protesta (SEMÁN, 2012, p 158-159)

Voltamos aqui à complexa discussão em torno das novas (re) significações que admite o conceito amplo de resistência. Este poderia assumir, a depender do crivo, uma grande quantidade de práticas, que compreenderiam aquelas mais evidentes dos movimentos sociais ou mesmo estas que aqui apresentamos. Ao alargarmos essa compreensão, seria possível admitir as práticas dos “pibes chorros” como resistentes ou, mais propriamente, como espaços simbólicos de contraposições<sup>138</sup> político-culturais. O esforço desse capítulo, portanto, sugere, principalmente, o entendimento do campo de forças engendrado pela Cumbia Villera. Não bastaria, pois, avaliar o texto das letras, pois perderíamos as condições de produção e consumo deles (tão ou mais resistentes). Diz Alabarces:

Exige la construcción de una lectura compleja que no puede reducirse a la superficie del texto poético –partiendo del presupuesto de que las letras de las canciones populares suponen una estructuración poética del lenguaje, pese a las opiniones respecto a su mayor o menor calidad estética–. Debe además abarcar lo musical, la puesta en escena, los circuitos industriales y comerciales –es decir, las condiciones de producción del mercado de la cultura y las relaciones de producción cultural–, los espacios de realización, los rituales de consumo, las prácticas de los consumidores (ALABARCES, 2008, p. 4).

É neste sentido que Alabarces irá construir uma ideia de “resistência por posição” ou ainda um “ethos antirrepresivo”, haja vista a comunidade discursiva que se conforma a partir da classe e espaços sociais compartilhados. Segundo o autor, “el plebeyismo de la Cumbia significa una máxima distancia de las clases hegemónicas, que a su vez la hacen objeto de

---

<sup>138</sup> Estou novamente fazendo referência a crítica de Soares à noção que subjaz a resistência.

operaciones de estereotipización –justamente a los efectos de capturar y reducir esa distancia (ALABARCES, 2008, p. 7).

Apesar de defendermos essa posição, não se trata de uma leitura consensual. Para Svampa, a Cumbia Villera não poderia ser vista como um movimento de resistência cultural, pois não se configura como expressão reivindicatória de sentimentos de injustiça e desigualdade social. Apesar de veicular temas "das classes subalternas", constrói-se um discurso de valorização que neutralizaria a violência operada pela desigualdade. Isso poderia, de alguma forma, contribuir para a legitimação de um “*status quo*” (SVAMPA, 2005). Apesar de Svampa apresentar outra possível leitura do fenômeno, entendo que uma avaliação como esta deixa de perceber que a manutenção dos privilégios das elites, no bojo de uma perspectiva neoliberal na qual a maiorias sociedades ocidentais – e modernas – estão inseridas, perpassam o mascaramento ou apagamento das periferias. A manutenção da desigualdade social, do *Status quo* ou de uma ordem só faria sentido a partir do momento que o discurso dos privilegiados ou ideologia dominante fosse capaz de mascarar ou falsear a realidade. Sustentar-se- ia, pois, a ideia da meritocracia, ou seja, de que os pobres precisam lutar para conquistar os privilégios das elites.

Neste sentido, entendemos que, contra uma discursividade dominante que pleiteia a manutenção da ordem, a Cumbia Villera traz à tona a tragédia, a “experiência tática”, a confrontação ou, em última instância, a “resistência por posição”. A valorização ou, no mínimo, a apresentação da periferia surge como afronta. Como lembra Foucault, a estrutura trágica a partir da qual se faz a história do mundo ocidental não é nada mais do que a recusa, o esquecimento e o acaso silencioso da tragédia. (FOUCAULT, 1978). Valemo-nos, pois de uma escolha “positiva” que nega a complexidade, a incerteza e a desordem. É necessário refletir acerca dessa condição de existência afogada pela razão tão ventilada pelo iluminismo. Indo de encontro ao legítimo e ao válido, não se trata de uma crítica acidental, uma vez que, lidando como uma “estrutura de sentimento” (WILLIAMS, 1979) podemos alargar uma visão programática de política. Não se trata, pois, de um movimento social ou de uma expressão militante, mas de um agenciamento coletivo nos termos de Becker ou de uma estrutura de “sentimiento” – villero.

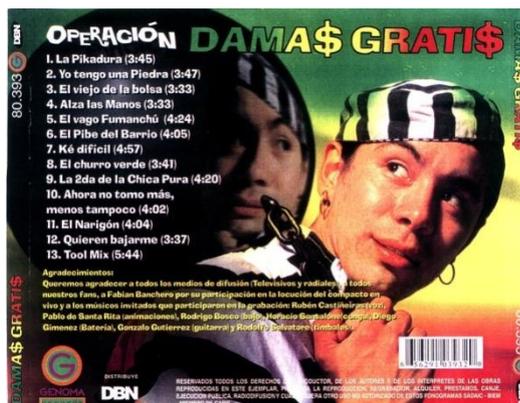


Foto 26 - Pablo Lescano – Líder do grupo “Damas Gratis” e um dos criadores do gênero Cumbia Villera<sup>139</sup>

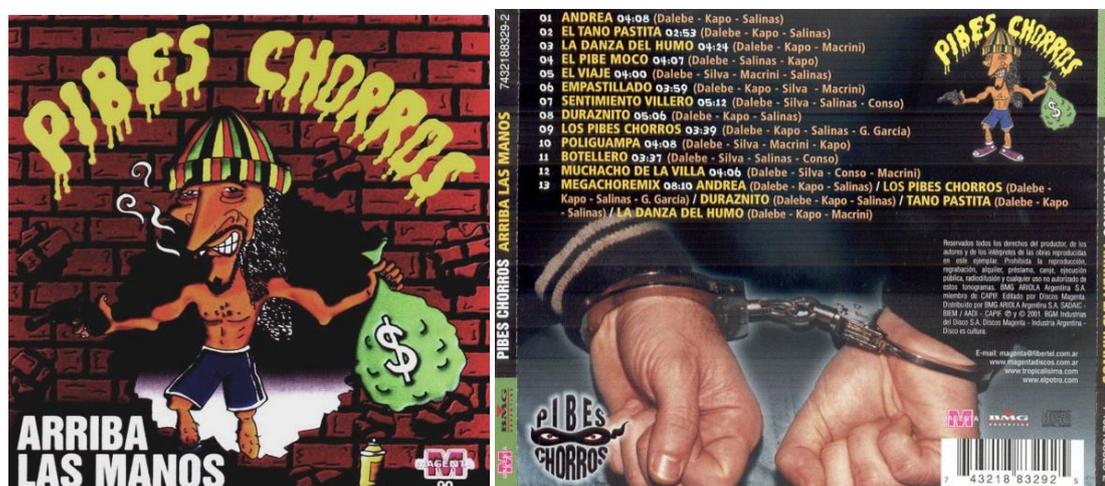


Foto 27 - Capa do disco “Arriba las Manos” – Pibes Chorros (2001)<sup>140</sup>

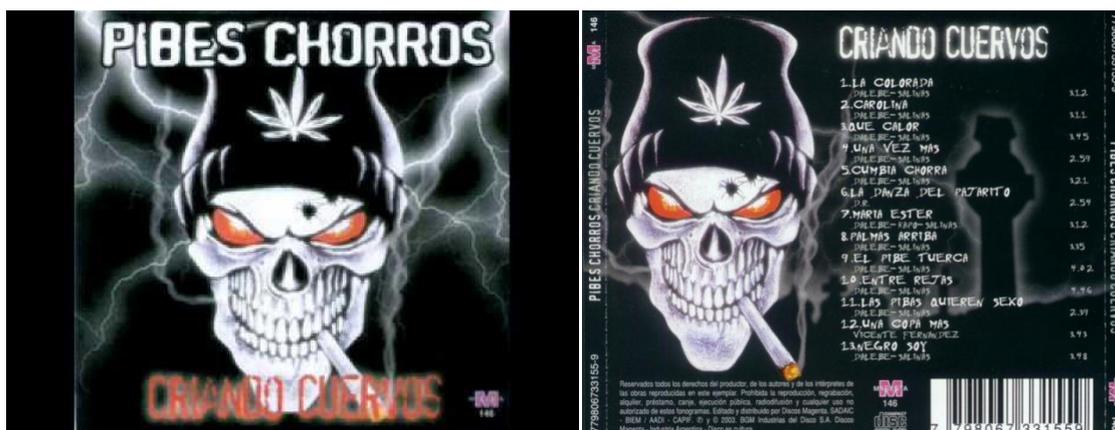


Foto 28 - Capa do disco “Criando Cuervos” – Pibes Chorros (2003)<sup>141</sup>

<sup>139</sup>Disponível em: [http://images.coveralia.com/audio/d/Damas\\_Gratis-Operacion\\_Damas\\_Gratis-Trasera.jpg](http://images.coveralia.com/audio/d/Damas_Gratis-Operacion_Damas_Gratis-Trasera.jpg). Acesso em: 15/01/2015

<sup>140</sup>Disponível em: <http://3.bp.blogspot.com/-e5NOTDfGHsE/T6ablzQYd7I/AAAAAAAAABBQ/3xMO1xuOUBk/s1600/Arriba+Las+Manos.jpg>. Acesso em: 15/01/2015

### 3.4 !AGUANTE, Pibes Chorros!

Como destacado no título da tese, penso os processos de identificação na Cumbia Villera e como eles são construídos na esfera local. Reforço que público e artistas partilham de elementos da vivência em comum e, por esse motivo, existe a identificação com as referências propostas nas canções, isto é, uma sensação de verossimilhança. Em consonância com Martín, percebo que o fenômeno elabora mais do que um discurso de resistência, mas, é possível localizar um processo discursivo em torno da construção de uma auto-identidade contraposta, haja vista o estigma que essas práticas e agentes carregam. Trata-se, pois, de uma requalificação e ressignificação das práticas e condições as quais estão expostos cotidianamente esses sujeitos por meio da valorização daqueles que a experienciam. Como afirma Martín,

parecen conceder a la posibilidad de la sobrecodificación en una de sus pertenencias identitarias “la de villero”—al reconocerse en el espejo que les es ofrecido para contenerlos y exorcizarlos. Se acogen a un estereotipo de excluidos, al considerar a la Cumbia Villera como simple crónica, a ellos mismos como “negros” o al tomar distancia del modo en que tratan al robo y al consumo de drogas y alcohol en las letras y en los shows, en un intento, que se manifiesta fragmentario, de defenderse de la estigmatización y de resignificar las categorías por las cuales son estigmatizados (MARTÍN, 2008, p. 16).

Contudo, essa leitura da “música de protesto” é construída de “fora”, já que não existe, em princípio, uma ideologia ou pauta reivindicatória. A questão mais substancial diz respeito à narrativa da vivência que, por si só, já evidencia as fraturas e ranhuras desse corpo que anseia e, por vezes, falseia o equilíbrio. Neste sentido, ao construir uma justificativa de outros hábitos e práticas, parece-nos que os agentes da Cumbia Villera “positivan una forma de experimentar el mundo” (MARTÍN, 2008, p. 19) e se tornam demasiadamente inconvenientes já que:

Como también se despegan del Estado en la medida en que están siendo, cada vez más, empujados hacia fuera de cualquier red de contención social dentro del sistema, la Cumbia Villera expresa, al mismo tiempo, una ruptura con un cierto juego disciplinario dominante, del cual son los jugadores menos favorecidos, y con una especie de nostalgia por un orden que — aunque no los privilegiara, de alguna manera los protegía — ya no existe más (MARTÍN, 2008, p. 19).

---

<sup>141</sup> Disponível em: [https://i.ytimg.com/vi/N3a4\\_9sEaHg/hqdefault.jpg](https://i.ytimg.com/vi/N3a4_9sEaHg/hqdefault.jpg). Acesso em: 15/01/2015

No texto intitulado “*Fútbol, violencia y política en la Argentina: ética, estética y retórica del aguante*”, Albarces (2006) busca comprender os sentidos do “aguante”, que ultrapassam aquele mais supreficial (que poderia ser traduzido livremente como “apoiar ou ser solidário”). Apesar do objetivo do autor sinalizar para a compreensão das “hinchadas”<sup>142</sup>, ele lembra que boa parte das reflexões apontadas no texto guarda estreita relação com a música argentina, em particular o rock e a Cumbia Villera:

Algo de todo esto, claro, es parte de un universo compartido con el rock –esa zona que habla del consumo de drogas y alcohol como puro aguante y puro desborde, violación de la formalidad burguesa y del mundo careta. Pero también con la Cumbia Villera, la música predilecta de las clases populares urbanas, que diseña un orden de cosas doblemente polar: masculino, de un machismo desbordante; y popular, o mejor dicho, anti-cheto. Esto lleva a que para muchas hinchadas, a pesar del racismo y la xenofobia intolerables que se disemina contra otras, la reivindicación de una condición de villeros se considere señal positiva: ser villero deja de significar el estigma, la marginación, y se vuelve pura positividad. Porque ser villero, en este paradigma, es sucesivamente tener más aguante, no ser cheto y ser más macho (ALBARCES, 2006, p.6-7).

Realizada a ressalva, entendemos que o aspecto da construção discursiva “del aguante” estabelece uma relação de proximidade com os termos, contexto social da Cumbia Villera e, deste modo, a ética, estética e retórica “del aguante” coincide com os desejos e elementos destacados pelos artistas e pessoal de apoio do gênero. Como recurso, podemos visualizar uma contraversão de valores, já que positivar aqui implica uma inversão axiológica. Em linhas gerais, Alabarce (2006) entende que “aguantar es poner el cuerpo”, isto é, basicamente a violência física e simbólica (com predomínio da primeira). “El aguante”, pois, se transforma em:

una retórica, una estética y una ética. Es una retórica porque se estructura como un lenguaje, como una serie de metáforas, y hasta titula un programa de televisión. Es una estética porque se piensa como una forma de belleza, como una estética plebeya basada en un tipo de cuerpos radicalmente distintos de los hegemónicos y aceptados, de los que aparecen en la televisión o en la tapa de las revistas: cuerpos gordos, grandotes, donde las cicatrices son emblemas y orgullos. Una estética que tiene mucho también de carnavalesco, en el despliegue de disfraces, pinturas, banderas y fuegos artificiales. Y es una ética, porque el aguante es ante todo una categoría moral, una forma de entender el mundo, de dividirlo en amigos y enemigos cuya diferencia puede saldarse con la muerte. Una ética donde la violencia, como dijimos, no está penada, sino recomendada (ALBARCES, 2006, p. 2-3).

O estímulo ao consumo de drogas e álcool faz parte também da construção dessa masculinidade (los machos) traduzida no “aguante”. Aguentar o consumo excessivo dessas,

---

<sup>142</sup> Torcidas organizadas

isto é, a resistência às substâncias psicotrópicas é sinônima de virilidade. Como afirma Alabarces, “para ser considerados hombres deben soportar el uso y abuso de aquellas sustancias que alteran los estados de consciencia” (ALABARCES, 2006, p. 5). Esses discursos aparecem publicados em vários vídeos da Cumbia Villera no YouTube.

“aguante sentimiento villero”

“aguante los pibes chorros!!”

“AGUANTE LOS PIBES CHORROS ! UNO DE MIS TEMAS FAVORITOS EL MEJOR TEMA DE TODOS ! AGUANTE LA CUMBIA VILLERAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAA”

“aguannte la Cumbia Villera loko!!”

“AGUANTE SENTIMIEMTO VILLERO LO MEJOR DEL LESCOANO”

(Enganchados Pibes Chorros)<sup>143</sup>

Como observamos nos comentários publicados no espaço reservado do vídeo do Pibes Chorros, “El aguante” e suas variações, como o “tener aguante”, é um chamamento de sociabilidade, já que incorpora a coletividade nas práticas do roubo, brigas, consumo de álcool e drogas. Este define, segundo Martín, o valor central do mundo de “los pibes”, pois acionaria o ethos do grupo ao associá-lo à coragem, resistência física e moral. Segundo Martín,

Los “pibes chorros” son la figura heroica de la Cumbia Villera. Objeto predilecto de la poesía de Flor de Piedra y Damas Gratis, cuyos cantantes, en medio de las canciones, gritan: “Vamo’ lo’ pibes chorros” o “Aguanten lo’ pibe’ chorros”, dieron también su nombre a un grupo. Nótese que no se trata de un único héroe, un ideal individual, sino que refiere al colectivo: son los “pibes”, el grupo de “pibes”, que representan y condensan los valores de la masculinidad villera. Son los verdaderos villeros: “negros”, “cabezas”, ladrones, vagos, locos. El reverso exacto de “la yuta” (la policía) y, en muchos casos, sujeto y destinatario de la poética villera (MARTÍN, 2008, p. 9).

Destarte, as situações que expõem esses sujeitos são as mais diversas e os colocam a prova, testando os limites desses sujeitos. “El aguante” se refere, neste caso, a capacidade desse sujeito de enfrentar e resistir, mesmo quando as condições são extremamente

<sup>143</sup> Disponível em: <https://www.YouTube.com/watch?v=2yDsrO0v5r4>. Acesso em: 25/11/2015

desfavoráveis. Esta é, segundo Martín, a especificidade da moralidade que está em jogo, ou seja:

En el elogio al “descontrol” hay una idea implícita de control que debe tenerse en cuenta en grados tan importantes como la idea de “aguante”. Hay límites que deben oponerse al descontrol por que ceder a el implicaría la caída de la masculinidad o, aún, la muerte sin gloria. En esa capacidad de oponerle límite al vicio también se verifica el “aguante”- aunque esta sea una valencia menos recurrente de ese término (MARTÍN, 2008, p. 8-9).

As hinchadas e a Cumbia Villera estão intimamente relacionadas e estabelecem uma política de identidade que demarcam diferenças a partir da oposição rígida e exposição da violência que “*se vuelve un estilo, un modo de actuar, una forma de entender la vida y de marcar la relación con el mundo*” (ALABARCES, 2006, p. 11). Esta violência, por sua vez, aparece no cotidiano e se coloca também como elemento que permite a construção de coletividades e visibilidade. Além disso, Alabarces afirma categoricamente na conclusão do seu texto as fraturas e desigualdades da sociedade argentina que, de alguma forma, vem à tona por meio de expressões populares - ou periférico-urbanas para mantermos a coerência - como a Cumbia Villera.

Pero al marcar la divergencia, al insistir sobre la existencia de discursos hipócritas, las hinchadas señalan que la vida política y cultural argentina es una inmensa mentira: básicamente, la que habla de una sociedad democrática y civilizada que, sin embargo, desde hace años se dedica a matar a sus hijos (ALABARCES, 2006, p. 14).

Do ponto de vista das imagens, não raramente encontraremos desenhos e pintura de armas nas capas de disco e nos instrumentos dos artistas. Trata-se de um recurso discursivo que ostenta a capacidade de enfrentamento e poder desses grupos em relação ao Estado, ou mais precisamente, à polícia. Novamente, o “aguante” sugere a construção de um modelo de masculinidade para as villas, que é composto pela capacidade do sujeito de resistir ou enfrentar a situação de risco, que é sempre iminente.

### **3.5 O dilema racial argentino**

Apesar os aspectos relacionados à classe social serem importantes, captamos também a questão da problemática racial na Argentina como constitutiva dos processos de identificação, que estão no cerne da Cumbia Villera. Noutra acepção do fenômeno, seria admissível lê-lo

sob o prisma da crônica, isto é, como uma transfiguração da vivência dos bairros pobres de Buenos Aires onde habitam os negros villeros que, por sua vez, ostentam a qualificação, mas estabelecem outros critérios e elementos que devem compor essa leitura identitária. Ser negro, portanto, é mais do que uma característica que apresenta a cor da pele, mas sintetiza a condição daqueles que não acessam os recursos socialmente valorizados e, nem mesmo, a justiça social na sociedade argentina. Neste sentido, podemos compreender a Cumbia Villera como uma “música de protesto”, já que chama atenção para esse processo de discriminação gerador de assimetrias.

A partir da reflexão proposta por Frigerio, poderíamos dizer que a Cumbia transtorna a tentativa de manutenção de uma imagem ideal da Argentina, ou seja, um “*país cultural y racialmente homogéneo, blanco y europeo*”. (FRIGERIO, 2008, p. 116). Esses discursos racistas vêm à tona nos discursos publicados no YouTube, bem como aqueles de valorização identitária.

### **Afirmação e valorização identitária**

PARA TODOS LOS NEGROOOOOOOOOOOOOOOOOOOOO SSS

Q buen tema proibido chetos solo aqa estamos puros negros aguante pibes chorro

Che, me converti en un negrito villero. Éééh ámééóóh ágúánté lá páástáá báásée y él álchóó

100%negro xsiempr

(PIBES CHORROS – Sentimiento Villero)<sup>144</sup>

### **Preconceito e discursos racistas**

CHUPALA NEGRO PUTO, VENI VOS Q MI DIRECCIÓN ESTA EN LOS MJS!  
SEGURO NO TE DAN LOS HUEVOS NEGRO PUTO! Y A LOS VILLEROS  
HABRÍA Q PRENDERLOS FUEGO A TODOS!

ANOTASTE BIEN MI APELLIDO? TE ESPERO NEGRITO PROYECTO DE  
HOMBRE

<sup>144</sup> Disponível em: Disponível em: <https://www.YouTube.com/watch?v=2yDsr00v5r4>. Acesso em: 25/11/2015

Q ASCO SON TODOS TUS NEGROS Y PATETICOS AMIGOS! UN ASCO,Y DONDE VIVIS MAS ASCO! POBRES NEGROS!

Q VIVIS DENTRO DE UNA ESCUELA ,NEGRO POBRE? O TODAVIA ESTAS EN LA PRIMARIA ANALFABETO?

q dios me perdone? jajaja x favor escucha la musica y las letras de estos negros piojosos y me decís q dios me perdone a mi,sos un payaso!!!! y la verdad q me perdone xq mataria a cada uno de los negros villeros q escuchan esto! HARIA UN RECITAL DE CUMBIA VILLERA EN EL MONUMENTAL Y CUANDO ESTE LLENO CON PUERTAS CERRADAS,TIRARIA NDESDE UN HELICOPTERO QUEROSENE Y UN FOSFORO!!!

MUERTE A TODOS LOS NEGROS VILLEROS YAAAAA!!!!

TENES RAZÓN ME SOBRA EL TIEMPO YA Q NO NECESITO TRABAJAR 12 HORAS NEGRO SUBDESARROLLADO!Y PUEDO HACER LO Q DESEE ,COMO X EJEMPLO HABLAR SOBRE TU RAZA INFERIOR!SEGUI LIMPIANDO VIDRIOS EN LAS ESQUINAS! EXITOS

no tengo hermana negro de mierda, cuando digo negro no me refiero a africa porque no soy racista, me refiero a los negros de mierda del barrio como vos

negrojajajaj!!! si re negro!!!jajajaja das pena sos una raza inferior y eso lo sabes!!! te falta ser judío!

"HEEE GATOOO" MATATE NEGRO INFELIZ! APRENDE A ESCRIBIR MUGRE!!! HACELE MUN FAVOR A LA SOCIEDAD Y PEGATE UN TIRO!! EL MEJOR NEGRO ES EL NEGRO MUERTO!

LINDA NEGRADA...PARA MANDARLOS EN CAMIONES A LA PATAGONIA..!!

Negros de Mierda!! :v

(PIBES CHORROS – Sentimiento Villero)<sup>145</sup>

Nos discursos acima publicados no YouTube, o dilema racial argentino se mostra pulsante e, mesmo com essas evidências sociológicas e antropológicas, não encontramos muitos estudos que problematizam essa questão nem tampouco pesquisas intencionadas em desmistificar a imagem de uma Argentina branca. Contudo, o dilema argentino é bastante diferente do que seria identificado por Florestan Fernandes no Brasil, ou seja, não se trata de reconhecer a formação multiétnica e valorar a miscigenação (isso dá origem ao mito da democracia racial brasileira), mas negá-la mesmo como processo histórico. Segundo Santana

<sup>145</sup> Disponível em: Disponível em: <https://www.YouTube.com/watch?v=2yDsrO0v5r4>. Acesso em: 25/11/2015

(2015), subalterniza-se, portanto, as diferentes presenças e contribuições étnicas e raciais. Neste sentido, caberia um esforço de perceber o que está por detrás desta cristalização e classificação que produz obscurantismos. Segundo Frigerio:

una narrativa dominante de la historia argentina que enfatiza la blanquedad del país (en contraposición a la posición latinoamericana más clásica que hace hincapié en el mestizaje) y un sistema de clasificación racial que invisibiliza cotidianamente cualquier evidencia fenotípica que pueda poner en peligro esta ilusión de blanquedad. Este sistema de clasificación racial polariza a la población entre blancos (todos los argentinos) y negros (necesariamente inmigrantes), invisibilizando y relegando a los tipos mixtos a una categoría supuestamente socio-económica (“negros” con comillas o “cabecitas negras”) (FRIGERIO, 2008, p. 117-118).



Foto 29 - Protesto de obreiros negros argentinos na “plaza del mayo”: em busca de reconhecimento e justiça social<sup>146</sup>

Percebe-se, pois, que uma coisa é pensar o sentimento de pertença a uma comunidade imaginada (ANDERSON, 2008) e outra é reconhecer o “negro” como ofensa. Quando investigamos a Cumbia Villera, estes dilemas e processos interdiscursividade ficam evidentes, isto é, existe um eu e um “outro”, já que as qualificações entre os discursos concorrentes são recorrentes. Nessa entrevista ao Clarin<sup>147</sup>, as posições ficam demarcadas:

Clarín: ¿Cómo te cae que otras clases sociales te escuchen?

<sup>146</sup> Fonte: Caio, 05 de Setembro de 2009, Buenos Aires-Argentina, em arquivo digital

<sup>147</sup> Disponível em: <http://edant.clarin.com/diario/2003/02/16/c-00811.htm>. Acesso em: 18/03/2013

Lescano: “Hago música para que se consuma. Si el pibe con el pelo de cresta colorada me escucha, qué puedo decirle. Si él lo decidió.

Clarín: ¿Te referís al cheto que amenazás de muerte en El Vago Fumanchú o en El Súper Cheto?

Lescano: No discrimino al pibe que vive en Dock Sur, se pinta de rubio y llega a tener un Fiat Uno porque se rompió el culo laburando de repositor o alguna vez se tuvo que mandar una. Pero no es lo mismo el cheto, el que vive en Lomas de San Isidro y tiene un papi que le compra un Alfa Romeo y la lancha. Ese escucha punchi punchi todo el día, total cuando el viejo se muera hereda la empresa.

Clarín: ¿Sentís resentimiento?

Lescano: Ahora ya no. Pero antes, cuando estaba en el secundario, iba al tropi a pata porque no tenía ni para el bondi y cuando veía a otros chabones que pasaban en moto, me daba bronca y decía: "¿Cómo puede ser la puta madre; por qué no nací en otro lado?"

A entrevista de Lescano esclarece as representações que se conformam na relação com o “outro” - a partir de dentro. As questões do labor, do consumo e da classe social são significadas pelo líder do grupo “Damas Grátis”, onde novamente serão demarcados processos de distinção em virtude da qualificação de segmentos que confrontam sensibilidades, preferências e juízos. Lescano advoga e relativiza os sujeitos que “trabalham duro” para ingressar nas lógicas de consumo, mas hostiliza aqueles que tiveram facilitadas as suas posses e exaltam um estilo de vida “cheto”.

Essa música tida como de má qualidade produziria consequências igualmente más, pois são “coisas de negros”. Contudo, a saturação de atributos negativos são ressignificadas pelos “villeros” através de agenciamentos que permitem a construção de outras imagens e significações próprias. A exaltação de um ethos duplamente estigmatizado, isto é, “negro-villero”, faz parte desse procedimento discursivo que é elaborado de forma endógena. Desta forma, Frigerio destaca uma narrativa dominante de nação que não exalta a mestiçagem, mas como dissemos, procura apresentar a sociedade argentina como branca, europeia, racional e católica. Esse processo é fruto de uma violência simbólica e estrutural que, segundo Frigerio:

1- Invisibiliza presencias y contribuciones étnicas y raciales. 2- Cuando aparecen las sitúa en la lejanía, ya sea temporal (en el pasado) o geográfica. 3- Se caracteriza por una notable ceguera respecto de los procesos de mestizaje e hibridación cultural. 4- Enfatiza la temprana desaparición y la irrelevancia de las contribuciones de los afroargentinos a la cultura local. (FRIGERIO, 2008, p. 119).

Soma-se a isso um perverso processo de classificação que neutraliza paulatinamente estes sujeitos e os admitem como resultantes do processo de imigração. Não obstante, os imigrantes são os descendentes de bolivianos e não os filhos de europeus. Estabelece-se, uma classificação que predomina a branquitude portenã e a associação da categoria “negro” ou “cabecita negra” a “a buena parte de la población de escasos recursos no involucra una dimensión racial sino meramente socio-económica” (FRIGERIO, 2008, p. 119).

cualquier pertenencia étnica o racial disminuye las probabilidades de ser considerado (realmente) un argentino. Nuestra narrativa dominante, que, como varios autores señalaron, es particularmente homogeneizante, no permite ver comunidades diferenciadas cultural o racialmente como parte del cuerpo de la nación (FRIGERIO, 2008, p. 119-120).

Esse deslocamento da questão racial para outro foro, o da classe social, é problematizado por Frigerio, uma vez que este turvaria um dilema caro à sociedade argentina. Esse ideal de branquitude portenã também seria fruto do “desplazamiento, en el discurso sobre la estratificación y las diferencias sociales, de factores de raza o color hacia los de clase” (FRIGERIO, 2008, p. 121). As características associadas ao negro “cabecitas” seriam extremamente negativas (indolente, pouco confiável, não afeito ao trabalho). A categoria villero, pois, passa a substituir ou ser associada, de alguma forma aos negros. Segundo Frigerio:

A la vez, el hecho poco analizado pero evidente de que casi ningún individuo fenotípicamente similar a los cartoneros pueda ser encontrado en la televisión -o sólo en las series de ficción interpretando a malvivientes- muestra en qué medida el trabajo de construcción de la blanquedad porteña -y para el caso de los medios, argentina - es un proceso cotidiano. 16 Correspondientemente, casi ningún individuo con esas características fenotípicas es visible en las universidades, colegios privados o en empleos de clase media. Esto muestra que el color de la piel es sin duda un poderoso factor de impedimento de la movilidad social que nunca es tomado en cuenta en los análisis de desigualdad social. La única vía de ascenso social para individuos con estos fenotipos parecen ser el box, el fútbol, la Cumbia o la actividad sindical. (FRIGERIO, 2006, p. 18-19).

Esse mesmo Cartonero que tem características fenotípicas particulares se sente contemplado pela Cumbia Villera, pois neste gênero não se opera a negação sinalizada acima por Frigerio, ou seja, não se reproduz uma imagem da Argentina branca. Questionado sobre essa apologia que o gênero poderia sugerir, Lescano<sup>148</sup> pondera:

<sup>148</sup> Disponível em: <http://edant.clarin.com/diario/2003/02/16/c-00811.htm>. Acesso em: 18/03/2013

Mirá, yo quiero representar lo que veo y me cuentan en la calle. Y te digo algo, vengo a Capital y me dicen que hay más droga que en la villa que está cerca de mi casa. Allá viven en otra; te juro que muchos todavía juegan a las bolitas y cirujean a caballo. Yo canto lo que me dicen. Hace poco un cartonero me partió el alma porque me preguntó cuándo voy a hacer un tema dedicado a ellos. El también piensa que soy testimonial, ¿no? (LESCANO, 2003).

Como foi possível aprofundar no primeiro capítulo desta tese, entendo que o prestígio dos gêneros musicais está intimamente relacionado com os lugares que esses sons reverberam. Neste sentido, fizemos “a crítica à teoria crítica”, ou seja, uma vez admitido os seus termos não sobra muitas coisa além da “música ligeira”. O que fazemos aqui é negar a desqualificação de um fenômeno social e, neste sentido, passível de investigação como qualquer outro acontecimento artístico. Acredito, pois, que essa música de caráter massivo pode nos “avisar” da sociedade argentina e, mais do que isso, sobre a agência desses sujeitos e mudanças profundas na forma de produzir cultura com a popularização da internet, barateamento das tecnologias de produção musical e desmaterialização dos suportes que restringiam a circulação dos registros sonoros.

## CAPÍTULO IV

### O DISCURSO COMO PRÁTICA SOCIAL: PARA COMPREENDER O CAMPO DE FORÇAS NAS LETRAS DO KUDURO ANGOLANO E DA CUMBIA VILLERA ARGENTINA

---

Diante do que fora exposto e analisado nos capítulos anteriores, entendo que, a rigor, a pergunta de pesquisa não seria respondida a contento caso não me debruçasse sobre as letras das músicas. Apesar de parecer óbvio recuperarmos ou fazermos uso das letras para a compreensão dos fenômenos, entendemos que estamos prevenidos de que não devemos tratar os textos como relato jornalístico ou testemunhal dos acontecimentos. Embora se apresente como “relatos das experiências rotineiras e dilemas das periferias”, temos a clareza que tratamos de uma linguagem poética, que por sua vez, precisa ser compreendida num contexto mais amplo. Dito de outra forma, não é criterioso expor acerca do fenômeno somente a partir das letras, pois essas se conectam como outras práticas textuais e não textuais.

Reforço aqui a pergunta que norteia a condução da tese: *como se dão os processos de legitimação de práticas culturais em contextos periféricos-urbanos (Kuduro e Cumbia Villera) dentro da intrincada relação que envolve o globalismo da apropriação musical, os processos de identificação locais, a negativização dos aspectos culturais dos agentes e a ambivalência do desejo ou recusa de integração?*

Apesar de não ser a única forma de acessar os significados e sentidos das práticas que investigo, as letras das músicas, sem sombra de dúvidas, dão suporte para um tipo de compreensão mais vigorosa das movimentações musicais periféricas. Os processos de identificação e legitimação, portanto, encontram também suporte discursivo nas letras, como bem observado por Semán (2012), visto que elas são crônicas e revelam as experiências, desejos, sentimentos e éticas dos grupos, ou seja, apesar de serem ritmos dançantes, os movimentos do corpo não são indiferentes ao que se revela no canto e nos chamamentos.

Neste caso, a análise do discurso parece ser um recurso adequado, inclusive para nortear um aprofundamento de princípio comparativo entre os gêneros. A partir de agora, o corpus será construído por meio do manuseio das letras de músicas e, neste sentido, vejo como possível desenvolver o argumento teórico comparativo (BECKER, 1977) que considera

o contexto de semelhanças entre as formas de ação coletiva, apesar disto não significar o favorecimento a generalização, onde tudo poderia descambar na ideia de uma “rede global periférica” (PEREIRA, 2014). Gostaria de pensar, pois, as especificidades que eles operam nas práticas sociais e nos textos. Diante dessa motivação, a análise do discurso se faz oportuna e imprescindível, pois a problematização deste material me parece ser uma forma profícua no tratamento das questões e reorientação delas.

As letras das músicas que serão analisadas nesse capítulo são importantes para o entendimento do fenômeno discursivo, mas, como já alertamos, não podem ser as únicas fontes de análise. As entrevistas que utilizamos nos capítulos dois e três trouxeram as reflexões desses artistas e permitiram uma leitura mais acurada. Além disso, problematizamos também as irradiações destes gêneros na plataforma *YouTube*, contemplando a tripé “autor-obra-público” sugerido por Candido (1985) em “*Literatura e Sociedade*”.

Colocado nesses termos, surgiu a necessidade de incorporação do discurso praticado nas letras das músicas como fonte de análise. Após a análise das letras, provocarei outras discussões no intuito de estabelecer uma comparação mais rigorosa entre o Kuduro e a Cumbia Villera. Para tanto, farei uso de categorias conceituais e nativas.

#### **4.1 A análise crítica do discurso**

Assim como já apresentado, procuro compreender este fenômeno da música na periferia identificando as reverberações de práticas, sociais e discursivas, que envolvem condições de produção e consumo de textos, além da música. A perspectiva multidimensional sugerida por Fairclough (2001) corresponde aos meus interesses de pesquisa, na medida em que, segundo o autor, comportaria as relações entre mudança discursiva e social, além de relacionar os textos às propriedades sociais de eventos discursivos com fins “práticos”.

A análise multifuncional, portanto, compreenderia as práticas discursivas como fecundos elementos que, não raramente, modificam as crenças e percepções de senso comum, além de redefinir relações e, até mesmo, intervir nos processos de identificação. Nos capítulos anteriores enfatizamos o método histórico e crítico, na medida em que discutimos os processos articulatórios que informam os textos e intencionamos “mostrar conexões e causas que estão ocultas” nos acontecimentos investigados (FAIRCLOUGH, 2001, p. 28).

Embora trabalhe com a noção do interdiscurso, já que o discurso dos agentes do Kuduro e da Cumbia Villera abrange a relação (mesmo que de negação) com outros

concorrentes (canônicos, sobretudo), analisarei mais profundamente estas elaborações em torno do gênero, buscando entender como este grupo social produz e administra os seus discursos. Diante dos discursos dos agentes, busco ir além de descobrir porque estão consumindo este ou aquele gênero musical, mas estou interessado também em compreender como a decisão de se erigir um espaço sociomusical na cidade é legitimada pelos porta-vozes, ou como eles respondem a críticas potenciais, ou mesmo como eles conformam uma auto-identidade (GIL, 2001, p. 251). Como reforçaremos nesse capítulo, existe um esforço de demarcação de posição e processos de identificação elaborados através de práticas discursivas em ambos os gêneros, seja através das letras ou mesmo por meio dos sentidos arranjados e aventados pelos agentes.

Vale indicar que trabalhei com esse mesmo aporte teórico-metodológico na minha dissertação de mestrado<sup>149</sup>, quando me dei conta que a “proposta de síntese oferecida por Fairclough busca levar em consideração os aspectos referentes à linguagem, mas ventilados por uma teoria social de base. Essa é uma dificuldade, mas que começa a ser reconhecida e, sobretudo, enfrentada” (CAIO, 2010, p. 2010). De acordo com o autor, portanto, o desafio estaria em expandir para um tipo de análise que fosse tanto teoricamente adequado como viável na prática, uma vez que a análise do discurso, em muitas situações de pesquisa, torna-se um expediente de análise dos textos.

Nesta tese, assim como na dissertação, entendo que Fairclough, ao problematizar e produzir arranjos teórico-metodológicos de pertinência às ciências sociais, torna-se coerente com as questões levantadas e objetivos propostos nesta pesquisa. De acordo com ele, “prestou-se pouca atenção à luta e à transformação nas relações de poder e ao papel da linguagem aí. Conferiu-se ênfase semelhante à descrição dos textos como produtos acabados e deu-se pouca atenção aos processos de produção e interpretação textual, ou às tensões que caracterizam tais processos” (FAIRCLOUGH, 2001, p. 20-21).

Assim sendo, as ambições metodológicas deste autor levam a um conceito de discurso e de análise tridimensional.

Qualquer evento discursivo é considerado como simultaneamente um texto, um exemplo de prática discursiva e um exemplo de prática social. A dimensão do ‘texto’ cuida da análise lingüística de textos. A dimensão da ‘prática discursiva’, como ‘interação’, na concepção ‘texto interação’ de discurso, especifica a natureza

---

<sup>149</sup>CAIO, M. Sotero. 2010. Compartilhando Sons e Ideias: o Sombarato e as práticas discursivas em torno da música. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

dos processos de produção e interpretação textual (...). A dimensão de 'prática social' cuida de questões de interesse na análise social, tais como as circunstâncias institucionais e organizacionais do evento discursivo e como elas moldam a natureza da prática discursiva e os efeitos constitutivos/construtivos referidos anteriormente (FAIRCLOUGH, 2001, p.22).

No que tange à análise social, imprescindível para uma realização satisfatória da análise de discurso, entendo que não faria necessário reconstruir toda a nossa argumentação em separado. Acredito que ao longo do segundo e terceiro capítulos apresentei de forma suficientemente clara a prática social da qual a prática discursiva se constitui e a retroalimenta. Compreendi, desde o começo deste exercício de investigação, a necessidade de analisar as circunstâncias institucionais e organizacionais que tencionam a prática discursiva e textos por ora analisados. Como bem lembra Fairclough, torna-se complicada a realização de investigações que trabalham com a análise discurso e almejam dar um tratamento tópico, haja as múltiplas dimensões que ele advoga.

Neste sentido, toda a construção do contexto constitui uma dimensão da análise discursiva ou da prática dela e, desta maneira, oferece os recursos e respaldo necessários para a compreensão mais profunda da relação entre “discurso e mudança social”. Diante e dentro dessa perspectiva, a estrutura da tese fora pensada nos termos metodológicos de uma análise do discurso, uma vez que a análise social se torna parte constitutiva e necessária, porém não independente e autossuficiente.

Como sobrelevado, abordo nesta pesquisa, mormente, um processo de construção de identidades simultâneas de artistas e público através das ações coletivas (que também são discursivas) operadas nestes contextos. Essa construção reverbera numa elaboração discursiva que busca se legitimar, uma vez que esses processos de identificação se delinearam, sobretudo, pelos discursos ventilados nas canções (que amplificaram o cotidiano desses sujeitos estigmatizados) e pela origem social da maioria dos artistas. Isso permite o emprego da concepção de discurso proposta por Fairclough, que “descobre” a linguagem como forma de prática social, uma maneira das pessoas atuarem no mundo social. O discurso, sob esse prisma, seria uma prática de significação do mundo. (FAIRCLOUGH, 2001).

O autor infere que as condições de produção e consumo de um texto específico (prática discursiva) provém da prática social da qual é um aspecto peculiar. Como nos acautela Gil, empreendemos discursos para arranjar, recuperar, remendar, ajustar, acionar e produzir situações, ou seja, como prática social, estamos norteados – como atores e agentes – por um contexto interpretativo (GIL, 2001, p.276). Segundo Mainguenu (1993) - que pensa à

luz de campo discursivo - há sempre a possibilidade de demarcar, em alguma medida, os posicionamentos centrais e periféricos. Levamos em consideração, para tal empreitada, um conjunto de diversos tipos de agentes que estão ligados a essa produção: público, artistas, pessoal de apoio, entre outros agentes.

Diante da proposta de Fairclough (2001), de refletir e produzir uma noção teórico-metodológica de discurso como linguagem que se configura prática social, é coerente com as outras escolhas conceituais realizadas na tese que, dito de forma bastante generalista, percebe o agenciamento dos fenômenos sem, contudo, deixar de inscrevê-los ou associá-los num conjunto de práticas e conjunturas. Desta maneira, não deixamos de admitir a estabilidade e recorrências nas relações sociais e, portanto, não se quer negar o que poderíamos chamar de estrutura social. Para o autor, o discurso é eminentemente um modo de ação e, pensado numa relação dialética com a estrutura, poderíamos reconhecer a sua proposta de síntese. Diz ele que o discurso é:

um modo de ação, uma forma em que as pessoas podem agir sobre o mundo (...). Implica uma relação dialética entre o discurso e a estrutura social, existindo mais geralmente tal relação entre a prática social e a estrutura social: a última é tanto uma condição como efeito da primeira (...). O discurso é uma prática, não apenas de representação do mundo, mas de significação do mundo, constituindo e construindo o mundo em significado (FAIRCLOUGH, 2001, p. 35).

Neste sentido, a análise de discurso deve ser idealmente um projeto interdisciplinar, tendo em vista a noção de discurso “que envolve um interesse nas propriedades dos textos, na produção, na distribuição e no consumo dos textos, nos processos sociocognitivos de produção e interpretação dos textos, na prática social com as relações de poder e nos projetos hegemônicos no nível social” (FAIRCLOUGH, 2001, p.276). Assim como adverti na dissertação<sup>150</sup>, reforço e não pretendo esconder as dificuldades que se colocam ao sociólogo que se aventura por essa senda interpretativa:

Sendo a dimensão que cuida da análise lingüística, a apreciação textual (ou análise textual) costuma ser aquela que tratada com menos rigor neste processo de análise. Essa dificuldade e limitação são compartilhadas em várias pesquisas de caráter sociológico. Por demandar um conhecimento bastante específico, as pesquisas sociológicas que se aventuram pela análise do discurso (como método) não raramente esbarram nesta dimensão. A questão é que devido à própria demanda

---

<sup>150</sup>CAIO, M. Sotero. (2010). *Compartilhando Sons e Ideias: o Sombarato e as práticas discursivas em torno da música compartilhada*. Dissertação de mestrado em Sociologia, Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Recife.

deste tipo de análise, alguns elementos acabam por não serem oxigenados nesta combustão. Portanto, propus o caminho de uma análise que privilegia, particularmente, os chamados componentes extra-lingüísticos do discurso, muito embora esteja atento a alguns elementos lingüísticos. Acredito que essa proposta se afina com o instrumental arranjado por esta pesquisa. Em nosso caso, como bem lembra Fairclough a partir da leitura de Gramsci, são discursos que contestam práticas e as relações hegemônicas existentes (CAIO, 2012, p. 21).

Quero demonstrar que o refinamento da investigação, não raramente, leva a percepção da imprescindibilidade de transcender as fronteiras disciplinares. Estamos, portanto, diante de questões que, tendo sido formuladas no âmbito específico, precisam ser respondidas, mesmo que parcialmente, por um tipo de reflexão que transborda, irradia e invade outros domínios. Na medida em que cada disciplina é incapaz de “resolver” o problema, a interdisciplinaridade se torna imperativa.

A análise crítica do discurso, tal como a compreendo, contém a potência para condução e análise das pesquisas sociológicas. Fairclough, a partir de uma leitura fecunda de Giddens, coloca para a análise do discurso a indispensabilidade de articular as formas particulares de prática social e suas relações com a estrutura social, uma vez que o autor defende o investimento na percepção da mudança social e cultural. Além disso, o autor concebe a possibilidade da análise crítica do discurso ser “tratada como um método para conduzir pesquisa sobre questões que são definidas fora dela” (FAIRCLOUGH, 2001, p.276). Neste sentido, sublinho essa investida na análise de discurso como método:

Assinalo tudo isso por vários motivos. O primeiro é que tratamos aqui de uma pesquisa de prevalência sociológica, em que a análise do discurso é proposta mais como método das análises textuais. O propósito desta reflexão, portanto, não está vinculado aquele engajamento numa pesquisa de investigação social e mudança discursiva maior. Ao propor uma teoria social de base, na dualidade da realidade, na síntese proposta por Giddens entre agência e estrutura (através do conceito de estruturação), Fairclough ajuda na composição da pesquisa. Não por acaso influenciado por Bakhtin (sobretudo com noção de intertextualidade), este autor traz uma série de questões que demandam o trato da sociologia e áreas afins. A noção de sujeito ventilada por Fairclough também se mostra coerente com o desenvolvimento desta tese, uma vez que o autor admite a agência e, por conseguinte, a possibilidade de transformação e uma dinâmica muito maior. (CAIO, 2012, p. 22).

Quando Fairclough escreve sobre uma *prática discursiva* está reconhecendo a linguagem como prática social e, desta forma, não a condiciona aos limites de expressão individual ou resultante direta e inequívoca de variáveis situacionais. Trata-se de uma aposta na perspectiva relacional, visto que o discurso pode e deve ser pensado na relação com “o outro”, ou seja, “o outro” se torna parte intrínseca do meu discurso. Como colocado

anteriormente, “existe uma dialética explícita entre discurso e estrutura social onde a prática e a estrutura social são ao mesmo tempo condição e decorrência dela. Essa perspectiva de síntese oxigena as reflexões recorrentes ou pontos de vistas do pensar sociológico” (CAIO, 2012, p. 22).

Reforço o que fora evidenciado por Soares, pois não tenho a pretensão de reivindicar uma abordagem imparcial no trato dos fenômenos. As perspectivas objetivistas ou axiologicamente neutras não se coadunam com a análise crítica do discurso e, neste sentido, posiciono-me também politicamente em relação ao contexto de mudança social, bem como academicamente, quando invisto num tipo de música que goza de pouco prestígio social.

o relacionamento da análise de discurso com a lingüística e com as ciências sociais e humanas tem levado a uma modificação crítica de muitos dos fundamentos destas: ou porque a análise de discurso não se presta à neutralidade técnica do seu uso, ou porque não coloca o discurso como submetido ao lingüístico. Nesse sentido, os aspectos lingüísticos se apresentam como não mais do que “traços” ou “pistas” dos “processos discursivos” ao passo que os fatores políticos e ideológicos do sentido passaram a se constituir num dos objetos centrais da análise de discurso desde o seu surgimento. É justamente a relação entre ideologia e linguagem que Orlandi vai apontar como o núcleo central da questão (...). Mostrando que a análise de discurso não pode ser concebida como “um instrumento ‘neutro’”, dado que se reconhece a “*espessura semântica* da própria linguagem”, mas não como um mero instrumento ou aplicação com a função de dar legitimidade à ciência. Trata-se de um modelo que, ao ser usado, transforma tanto os pressupostos e conceitos teóricos iniciais, quanto às conseqüências analíticas últimas (SOARES, 1994, p. 136).

A análise crítica do discurso também admite que um dos propósitos fundamentais dessa busca pelas “causas ocultas” é a construção de subsídios para a defesa daqueles que se encontram numa condição desfavorável face às lógicas de dominação e reforço de assimetrias. Neste sentido, mais uma vez reconheço a questão política que a tese procura sustentar, isto é, de que assumo também o posicionamento periférico no sentido de que realizo, com empenho sociológico, a negação daquilo que neutraliza o sabor. Diz Alabarces:

Estamos frente a la generación de nuevas indagaciones que focalizan en el universo simbólico de las clases populares, la producción sistemática de empirias novedosas, la aparición de descripciones e interpretaciones que escapan –un riesgo que estos estudios han eludido con rigor y creatividad– a la tentación de ocuparse del mundo de los pobres, y que recuperan la preocupación por el mundo de lo popular, una vieja tradición de nuestras academias (ALABARCES, 2008, p. 1).

Como aventa o autor, acredito que análise crítica do discurso pode nos oferecer outras questões que permitem corroborar com a tese de um reposicionamento das dinâmicas

culturais que repercute também nas de natureza acadêmicas. A escolha da análise crítica do discurso, portanto, não é despreziosa.

#### **4.2 Cumbia Villera: o lunfardo, a abordagem do cotidiano precarizado e reforço dos vínculos**

Antes de adentrar na análise das letras das músicas, gostaria de trazer à tona um aspecto léxico que não fora discutido no capítulo terceiro e que se torna imprescindível à análise das letras, isto é, o lunfardo argentino. Acredito que essas considerações iniciais reforçam os itinerários da tese, que se orientam pela discussão dos processos de identificação, ações coletivas e apropriações tecnológicas. Como veremos, o léxico se configura como importante elemento identitário do grupo – “pibes chorros”<sup>151</sup> – como também, neste caso, devemos extrapolar para um âmbito nacional. Em consonância com Paula, reconhecemos essa criativa forma de construção e codificação a partir do léxico que:

representa as experiências culturais de um grupo ou de uma nação recortadas na língua de que faz parte. A expressão das crenças, as artes culinárias e medicinais, as tradições, as inovações e todas as nuances da vivência social de um povo se fazem notar no seu universo lexical. Por esta razão, o léxico, ao mesmo tempo que consolida o saber de um povo e o resguarda como um baú na memória dos falantes, é também a face lingüística mais dinâmica de expressão desse saber, uma vez que os saberes se atualizam e se interpenetram constantemente. E o léxico, que faz significar, associar sentidos, resgatar e recriar valores, ampliar e reordenar significações, não passa imune a tantas peripécias dos sistemas sociais e lingüísticos (PAULA, 2007, p. 54).

As ações coletivas e apropriações tecnológicas estão mais vinculadas à prática social e já foram esmiuçadas anteriormente. Notemos, pois, a preocupação com a coerência teórico-metodológica ou fio condutor da tese e, diante desse esforço e responsabilidade, o fenômeno precisa ser discutido na perspectiva multidimensional – o que implica nos aventurarmos pelas questões textuais. Estas últimas, pensadas no contexto de avaliação de práticas discursivas, são fundamentais, haja vista a sua possibilidade de agência dentro de estruturas mais ou menos rígidas.

Apesar disso, vale reforçar a alternativa que Fairclough nos dá, que é tomar a análise do discurso como método de análise num conjunto de preocupações mais amplas, ou seja, não queremos oferecer aqui um labor “arqueológico” - nem tampouco cuidar de um processo

---

<sup>151</sup> Aqui me refiro ao grupo social (ou conceito nativo) e não ao grupo musical

de “formação discursiva” (FOUCAULT, 1986). Sem embargo, assim como apontaremos o léxico e os sentidos do “burguês”<sup>152</sup> no Kuduro, iniciaremos a discussão destacando a proeminência do lunfardo argentino para o gênero em destaque. Esse espaço social (que também é geográfico) compartilhado reforça os laços de solidariedade e sentimento de pertença. A linguagem, portanto, assume uma importante dimensão no ajustamento das práticas, pois, sem ela, seria dificultosa a construção de símbolos referendados pelo grupo ou processos de identificação mais sensíveis.

Na poética villera encontraremos o lunfardo que, segundo Pastafiglia e Schneider, tem origem nos bairros periféricos de Buenos Aires no final do séc. XIX e poderia ser definido inicialmente como um “‘código hermético’ utilizado por ‘ladrões’ (Lunfas) na intenção de uma comunicação codificada ou preservada”. (PASTAFIGLIA; SCHNEIDER, 2012). O léxico ou acervo que constitui o lunfardo passou a ser utilizado, sobretudo, nos subúrbios pelas classes mais baixas.

Não obstante, Pastafiglia e Schneider, ao reconstruir esse percurso histórico do lunfardo, constatam que a formação encontrada atualmente não é aquela de outrora de tipo primitivo, mas um léxico que foi incorporado ao coloquialismo não só em cidades argentinas, mas também uruguaias. Neste sentido, poderíamos admitir que “hoje o indivíduo de qualquer classe social utiliza palavras lunfardas com naturalidade na fala coloquial: Até mesmo pessoas letradas o usam. São lunfardismos de origem, adaptados como argentinismos, pois se usam em toda a extensão do país” (BARCIA, 2003, p. 35 apud PASTAFIGLIA; SCHNEIDER, 2012, p. 4-5).

Schneider e Pastafiglia apresentam várias definições de Lunfardo e, a partir delas, depreendemos que se trata de um léxico derivado de um cadinho cultural, ou seja, seria formado através do intenso contato com línguas estrangeiras devido, sobretudo, ao fluxo intenso de imigrantes espanhóis e italianos, bem como línguas indígenas, portuguesas, africanas, inglesa e, como ponto partida, são incorporados os jargões dos “ladrões”. Esse emaranhado produz uma síntese inconstante, mutável e de renovação incessante, como não poderia deixar de ser. Conquanto, segundo Gobello:

[O lunfardo] [...] para alguns é a linguagem dos delinqüentes, de modo que um vocábulo que [...] não expresse, ao menos, um ato delitivo, não merece tal nome. Outros, melhores, afirmam que quando uma palavra passa à linguagem familiar, ou

---

<sup>152</sup> Linguagem dos kuduristas

à popular, caso alguma vez tenha sido lunfarda (como é o caso de pibe), deixa de ser ipso facto. E não falta quem afirme que os limites entre o arrabalero e o popular são tão imprecisos que as respectivas jurisdições ficarão para sempre indefinidas. Nunca poderíamos, pois, saber exatamente quando um vocábulo é lunfardo e quando não merece ser considerado como tal. (GOBELLO, 1998 apud PASTAFIGLIA; SCHNEIDER, 2012, p. 6).

Primeiramente, é necessário apontar que este léxico está em constante mudança em função de sua íntima correspondência com a esfera sociopolítica que também, nesse caso, goza de qualidades adaptativas. Além desse contexto, as cenas musicais também fecundam o léxico do lunfardo e, segundo Terrio, ele aparece na música inicialmente através do tango, mas, devido à sua característica de afronta à linguagem estabelecida passou a sofrer com a censura já na década de 1940. Diz Terrio que “Algunos tangos lunfardescos fueron reescritos por sus mismos autores, para no verse excluidos de la difusión radiofónica y evitar la mutilación de sus derechos autorales” (TERRIO, 2004). Essa censura, segundo o autor, fez com que o lunfardo deixasse de ser tão presente nas composições de tango.

Em meados da década de 1960 surge o gênero rock na argentina e, embora o lunfardo não estivesse presente nas primeiras investidas do gênero, “El tiempo y las distintas etapas por las que atraviesa este género musical irá poco a poco incluyendo el lunfardo e incorporando nuevos términos al mismo” (TERRIO, 2004). Ao assumir uma posição contestatória nos processos históricos argentinos desde então, Terrio constata que “un nuevo vocabulario se gestó entre los jóvenes y adolescentes y se incorporó a las letras de los temas musicales, dando origen al Lunfardo Roquero.” (TERRIO, 2004).

E quanto à Cumbia? Além do rock, a Cumbia Villera passaria a cultivar o lunfardo nas suas criações e hoje se estabelece como lugar de renovação desse léxico. Segundo terrio:

o vocabulario utilizado en la Cumbia Villera se vio nutrido por términos tumberos. ¿Quiénes son los tumberos? (...) Fue el escritor Enrique Medina uno de los primeros, en su libro “Las Tumbas” (Buenos Aires, 1972), que llamó tumbas a los sombríos establecimientos donde son confinados los menores delincuentes y aquellos otros que, sin serlo están marginados de la sociedad. Hoy el vocablo tumbero designa a los que están privados de libertad por largo tiempo, los que cayeron en la Tumba (TERRIO, 2004).

Faço esse preâmbulo no intuito de alertar para as letras que estamos prestes a analisar. Como já apresentei no capítulo anterior, além do discurso elaborado nas letras, existe uma forma criativa e dinâmica de conformação desse universo prático-discursivo. Assim como o rock, a Cumbia Villera hoje fecunda o lunfardo argentino por meio da adição do jargão villero

e tumbero<sup>153</sup> que surge na villa em oposição à linguagem formal estabelecida e, por conseguinte, são introduzidos nas letras, ou mesmo no sentido contrário, isto é, inova-se no próprio processo de criação. Como conjectura Conde:

Aun considerando que el de la Cumbia Villera fue un movimiento primordialmente comercial y de duración acotada, su repercusión mediática resulta incuestionable. Como había sucedido con el tango y el rock, las letras de sus canciones recurrieron inevitablemente al léxico lunfardo, recurso que permitió un tipo de expresión que el público percibió como auténtica y que logró instalar el cancionero de la Cumbia Villera en el gusto popular. (CONDE, 2011)

Como podemos perceber e estranhar, a grande particularidade da Cumbia Villera é consumir com escracho aquilo que se experimentava com sutileza e ambiguidade noutros gêneros e circuitos musicais massivos, ou seja, o caráter explícito de sua linguagem seria o grande trunfo. Tanto o furor crítico como os temas abordados pela Cumbia Villera já podem ser encontrados no Rap, Hip-Hop, Funk, Kuduro e mesmo noutras práticas culturais também periféricas. Talvez também pudéssemos localizar algo parecido num subgênero do Funk carioca denominado de proibidão<sup>154</sup>. Contudo, esse tipo de funk não chegou nem perto da proporção e significado que a Cumbia Villera assumiu na Argentina. Alabarces (2008) radicaliza ainda mais essa “falta de novidade” para localizar aquilo que também tentamos defender como tese. Para ele não seria novidade o fato de conter um discurso que envolve o delito, o consumo de substâncias ilegais, o escracho da sexualidade. O grande trunfo, como apresentaremos, consiste no conjunto de coisas e a intensidade que, por sua vez, reverberam em processos de identificação e construção de auto-identidades. Ostenta-se, pois, todos estes significantes como estilo de vida ou, como prefere chamar Alabarces, uma subcultura villera (lembramos, por exemplo, do “Aguante”). Para este autor, devemos reter esse traço disruptivo “que se afirmara la legitimidad y cotidianeidad de esas prácticas, y que se exhibiera como identidad de clase. Esas prácticas y cosmovisiones (...) eran tolerables en productos mediáticos de clase media”, mas não pouco escandalosas (ALABARCES, 2008, p. 8).

A Cumbia Villera constrói, assim como já fora discutido no capítulo III, notadamente, um discurso alternativo de enfrentamento ou, como observado por Lardone (2008), as histórias contadas se apresentam como formas não oficial de leitura da Argentina contemporânea. Neste sentido, as histórias oficiais construídas pelo discurso hegemônico são

---

<sup>153</sup> Linguagem dos presos

<sup>154</sup> Subgênero do Funk que apresenta a realidade violenta das favelas cariocas. Questões como o confronto com a polícia e o uso e tráfico de drogas são elaboradas discursivamente pelo gênero.

obliteradas por narrativas alternativas, ou seja, a Cumbia se conforma como uma, dentre tantas outras formas, de perceber a Argentina das últimas décadas.

Segundo Miceli, é plausível destacar algumas particularidades desse contexto, que foram sintetizadas pelo autor como “acción identitaria en contextos de pobreza” (MICELI, 2010, p. 1). O que Miceli vai perceber também é que existe uma elaboração discursiva que não reforça a “falta” ou a “carência de acesso aos serviços e direitos básicos” comumente destacados nesses contextos, nem mesmo se admite uma leitura única dos acontecimentos (em sua maioria um privilégio externo ou do hegemônico). Notaremos, pois, que a Cumbia Villera não se deixa definir a partir de fora, mas, pelo contrário, produz a negação de certas representações ao exibir uma atividade valorativa intensa em relação a si mesma e aos “outros”. A Cumbia Villera, desta maneira, auxilia um processo de identificação quando cria uma estética associada ao contexto de pobreza, desvio, sexo, uso de álcool e outras drogas sem a presença forte do componente que poderia ser lido ou “identificado” numa perspectiva de vitimização que, diga-se de passagem, seria uma leitura compreensível.

Como já discutimos acima, os conteúdos abordados nas letras se repetem e, para uma análise do discurso, isso se torna um dado fundamental pelo aspecto “da recorrência”: “Aguante”, desemprego, disputas entre villas, as relações afetivo-sexuais, consumo de álcool e outras drogas, o tráfico, futebol, delitos, violência, crime, pobreza, questões classe, perseguição policial e julgamento moral das mulheres. Essa valoração teria duas interpretações: “1. tales prácticas expresan una imposición y una cosificación de la mujer o, en la interpretación más atenuada, una actividad femenina que solo se desarrolla en función del deseo masculino; 2. - los sujetos que hacen estas referências parecen dar vía libre a todo tipo de impulsos” (SEMÁN, 2012, p. 153). Essa transfiguração, segundo o autor, opera sentidos ambíguos, pois podem sinalizar para uma reprodução do patriarcalismo da sociedade argentina, bem como pode acionar outros sentidos mais próximos de um empoderamento ou exercício positivo e autônomo da sexualidade dessas mulheres. Semán (2012) advoga uma leitura a partir da ambivalência, como também sugere o adensamento das investigações por meio da incursão na “comunidade discursiva”. Para Svampa, a mulher, no contexto da Cumbia Villera, aparece “denegrada”. A autora, no entanto, irá perceber que esse discurso de ridicularização da autonomia sexual da mulher<sup>155</sup> é construído no momento em que se afirma

---

<sup>155</sup> Apesar de sinalizarmos a compreensão dissensual desse aspecto do fenômeno, não aprofundaremos o debate. Essa questão de gênero mereceria maior destaque do que esse tratamento tópico, mas, diante dos limites de uma tese, mencionaremos apenas a sua existência.

uma “crise do masculino”, que não seria mais capaz de sustentar a condição de provedor. Nas palavras da autora:

esta imagen negativa de la mujer aparece como la contracara de un proceso de desestructuración y crisis del imaginario masculino, algo que, necesario es decir, está lejos de ser privativo del caso argentino, pues también constituye un elemento vertebrador de otras expresiones de la cultura urbana popular (como sucede con el rap) (SVAMPA, 2005, p. 180-181).

Lembremos também do “aguante”<sup>156</sup>, que se apresenta como um dos eixos centrais e tem relação direta com as torcidas organizadas argentinas. O “aguante” se torna um desejo, como também critério de avaliação dos sujeitos que “pertencem” ao grupo social. Além desses, podemos abstrair outras linhas discursivas que lhes são próprias, mas já foram citadas acima. Esse seria o campo semântico onde se disputa o jogo da Cumbia, que não deve ser visto apenas como entretenimento ou sem conexão com a realidade social (não devemos ignorar as conversas durante jogo, o grito da torcida e nem a desempenho dos jogadores).

Segundo Orlandi, a formação discursiva é essencial para a tomada de decisão ou para seleção do que deve ou não ser dito.

O discurso se constitui em seus sentidos porque aquilo que o sujeito diz se inscreve em uma formação discursiva e não outra para ter um sentido e não outro. Por aí podemos perceber que as palavras não têm um sentido nelas mesmas, elas derivam seus sentidos das formações discursivas em que se inscrevem. As formações discursivas, por sua vez, representam no discurso as formações ideológicas. Desse modo, os sentidos sempre são determinados ideologicamente. Não há sentido que não o seja (ORLANDI, 1999, p.43).

Fundamentalmente, o que importa para a autora é a posição que o sujeito ocupa. Neste caso, os sujeitos se revelariam substituíveis num sistema de posições interligadas, pois estamos falando de um grupo que produz e administra certo tipo de discurso ideológico. Dito isso, são identificáveis os valores que são apreciados e legitimados discursivamente pelos agentes da Cumbia Villera. Miceli localiza alguns deles que, por serem administrados discursivamente pelo grupo, são recorrentes nas letras das músicas e reforçados pelas estratégias discursivas: “Pertencia a la villa; Cercanía física de ser querido; Libertad; Éxito amoroso; Éxito sexual; Vida de seres queridos; Vida de personas con roles sociales similares; Éxito amoroso; Virilidad; Pertencia al grupo; Existencia de un soporte económico y afectivo (MICELI, 2010). Além destes aspectos, percebo ainda o foco da negritude, a

<sup>156</sup> O Aguante se constitui como “ethos villero”. Para uma maior compreensão, voltar ao capítulo terceiro.

capacidade de “suportar” (o “aguante” está relacionado à virilidade, mas noutro universo de práticas que podem ser reduzidas à afetivo-sexual) e à fidelidade ao grupo.

O primeiro tema que ouvi de Cumbia Villera foi “sentimiento villero”, do grupo musical “Pibes Chorros”. Acredito que a letra sintetiza uma série de elementos que tenho discutido ao longo da tese e, como já fiz referência anteriormente, o título da música me fez lembrar o conceito de Williams de “estrutura de sentimento”. Estamos falando aqui de uma produção de subjetividade que não possui fundamento político iluminista, mas de algo mais fluido e sem projetos claros e bem definidos de emancipação. Não foi à toa que discuti a ideia de micropolítica do cotidiano e as novas formas de conceber também o conceito e práticas de resistência.

Sentimiento Villero<sup>157</sup> (Pibes Chorros)

Solo y triste me refugio en mi guarida, con un vino estoy calmando mi dolor, el recuerdo de tu voz que me decia: larga el faso<sup>158</sup> las pastillas y el alcohol, sin embargo yo seguí dándole duro sin pensar q por drogon te iba a perder, vos te fuiste con tu madre para el chaco y en la villa sin tu amor yo me quede. Y hoy estoy atontado por el efecto del alcohol sin tu amor no le encuentro otra salida a este bajon, por q yo daría todo por q vuelvas con migo pero no, solo me queda el recuerdo de tu amor. Solo y triste me refugio en mi guarida, con un vino estoy calmando mi dolor, el recuerdo de tu voz q me decia: larga el faso las pastillas y el alcohol, sin embargo yo seguí dándole duro sin pensar q por drogon te iba a perder, vos te fuiste con tu madre para el chaco y en la villa sin tu amor yo me quede. Y hoy estoy atontado por el efecto del alcohol sin tu amor no le encuentro otra salida a este bajon<sup>159</sup>, por q yo daría todo por q vuelvas con migo pero no, solo me queda el recuerdo de tu amor.

O sentimento villero se configura como crônica e, como poderemos notar, o mote da letra é o fim de um relacionamento em virtude do uso abusivo de álcool de outras drogas. O espaço social das villas é fulcral para esses processos de identificação que estamos avaliando e, nesse tema, ele aparece como o lugar de permanência e vivência da perda (su)avisada ou afetada por um “tempo” redimensionado pelo consumo de substâncias psicoativas. “Vino, pastillas, alcohol, drogon, dolor e villa” são algumas substâncias que aparecem na dramatização de uma questão com fundo afetivo-sexual. Reconhecemos que o uso dessas “dramatizações desviantes” são características da Cumbia Villera, pois a crônica não encontra seu limite nas drogas lícitas, mas são abordadas as ilícitas também como parte da rotina. O

<sup>157</sup> PIBES CHORROS, *Arriba las Manos* (2001).

<sup>158</sup> Tradução: cigarro de maconha

<sup>159</sup> Tradução: mau momento em função da interrupção do uso de álcool de outras drogas ou, de forma sintética, abstinência.

“sentimiento villero”, pois, diz respeito à reunião de um conjunto de elementos que compõem uma forma particular de sentir e, mais do que isso, de se anunciar (ou enunciar).

O insucesso da relação afetivo-sexual também aparece aqui por meio de uma transfiguração específica, já que a relação se desfaz pela “dependência” ou, pelo menos, pelo uso abusivo das substâncias. A tensão e fim do relacionamento se dão pela impossibilidade do “pibe” seguir com outros hábitos e, assim como noutras letras, é perceptível o predomínio de mudanças negativas. Desta forma, sobressaem-se as histórias dolorosas associadas a perdas e vazios decorrentes delas e, não raramente, como estratégia discursiva, faz-se uso da *mise-en-scène*. Este é o caso de “Solo aspirina”,

Solo Aspirina<sup>160</sup> (Damas Grátis)<sup>161</sup>

Hoy que tengo el corazon; partido en mil pedazos; te robastes a mi amor; te marchaste de mi lado; Hoy para poderte recordar; me fumo un alto faso; que me hace fla<sup>162</sup>shar; que te tengo en mis brazos; Y en esta esquina; solo me queda por tomar; aspirinas aspirinas; que solo me queda por tomar; aspirinas aspirinas; Vamo los pibes; Yankee... viejo traidor; Para olvidar a mi amor; me deliro en el faso; que me hace alusinar; que te tengo en mis brazos

Não obstante, como já aparece em “sentimiento villero”, “solo aspirina” demarca hábitos e práticas rotineiras que são difíceis de abdicar, uma vez que dão sentido e caracterizam as experiências identitárias da comunidade discursiva em questão. Isso aparece na letra de “no me quiero curar”, também dos Pibes Chorros.

NO ME QUIERO CURAR<sup>163</sup> (Pibes Chorros)

Ay que loco loco estoy; vengo de ver al doctor; ya no puedo fumar; dijo que pastillas no; vino y coca prohibio; ya no puedo tomar; Ya no puedo seguir tomando todo el dia; si no le doy al vino ¿que voy a tomar?; ya no puedo seguir fumando porquerias; si no le doy al faso ¿que voy a fumar?; el dice que sin vino y sin cerveza; me voy a rescatar<sup>164</sup>; pero ami su sermon no me interesa; no me quiero curar

Interessante como nesta última existe uma ambiguidade ou jogo de duplo sentido que revela a recusa ao disciplinamento ou mesmo à resistência. O “no quiero me curar”, dentro de um contexto de construção de auto-identidade e do estigma dos “Pibes Chorros”, pode

<sup>160</sup> DAMAS GRÁTIS, *100% Negro Cumbero* (2004).

<sup>161</sup> Referência as mulheres que não se precisa pagar para fazer sexo, sendo isso visto de forma pejorativa. Trata-se de uma mulher “fácil” ou “disponível” e, neste sentido, demanda pouco esforço para se ter relações sexuais.

<sup>162</sup> Tradução: efeito de uso de drogas

<sup>163</sup> PIBES CHORROS, *Solo le Pido a Dios* (2002)

<sup>164</sup> Tradução: sair da síndrome de abstinência

significar também a volição de se manter inabalável pela representação construída a partir de fora e figurada no “doctor”.

A construção de uma imagem de outridade passa pela eleição de um conjunto bem delimitado de qualidades, objetivas e subjetivas, que se tornam formas mais ou menos nítidas de representação. A constituição do “outro” passa pela articulação da imagem que se tem de si com a projeção de um diferente que, não raramente, está associado a questões de gênero, raça, classes sociais e nacionalidade. O “outro” goza de características estranhas àquelas compartilhadas pelo grupo hegemônico, ou seja, o “outro”, na maioria dos casos é, senão o exótico, o tipo que reúne os atributos indesejáveis. Vale reforçar que a análise crítica do discurso traz à tona conceitos que precisam ser problematizados teoricamente e, dentre eles, poderíamos apresentar e compreender esta tensão ou “causas ocultas” a partir do que Goffman define como grupo social e comunidades:

peças situadas numa posição semelhante (...) e deriva do lugar que ocupam os seus iguais na estrutura social. Um desses grupos é o agregado formado pelos companheiros de sofrimento do indivíduo (...). O seu grupo real, então, é o agregado de pessoas que provavelmente terão de sofrer as mesmas privações que ele sofreu porque têm o mesmo estigma; seu "grupo" real, na verdade, é a categoria que pode servir para o descrédito (GOFFMAN, 2004. P. 96).

A partir dessa noção de grupo social, Goffman reflete sobre um tipo especial, isto é, aquele que conforma uma “comunidade desviante” que, para o autor, seria resultante do compartilhamento de valores específicos e adesão de normas destoantes. Para Goffman, encontramos as comunidades desviantes em grupos como:

As prostitutas, os viciados em drogas, os delinquentes, os criminosos, os músicos de jazz, os boêmios, os ciganos, os parasitas, os vagabundos, os gigolôs, os artistas de show, os jogadores, os malandros das praias, os homossexuais, e o mendigo impenitente da cidade seriam incluídos. São essas as pessoas consideradas engajadas numa espécie de negação coletiva da ordem social. Elas são percebidas como incapazes de usar as oportunidades disponíveis para o progresso nos vários caminhos aprovados pela sociedade; mostram um desrespeito evidente por seus superiores; falta-lhes moralidade; elas representam defeitos nos esquemas motivacionais da sociedade (GOFFMAN, 2004, p. 21).

Entendo que tratamos aqui de uma “comunidade discursiva destoante” que, de forma distinta a que Goffman se referia, não deseja arrefecer as características rechaçadas pela ordem social, mas, pelo contrário, evidenciá-las como recurso identitário. Não é por acaso que, segundo Lardone:

En la internalización del discurso externo que los rechaza, los villeros buscan diferenciarse, a tal punto que se demandan justificaciones de las transgresiones entre los “elementos” internos, pero a la vez externos de la villa: inmigrantes peruanos —llamados despectivamente perucas—, bolivianos —“bolitas”—, paraguayos —“paraguas”—, y hasta dominicanos entre otros, porque se necesita encontrar responsables de las “malas prácticas (LARDONE, 2007, p. 93).

Em “no me quiero curar”, o desinteresse pela “salvação” médica ou mesmo pela internalização de padrões de conduta e expectativas socialmente valorizadas via discursos proibitivos ou de negação são narrados, comumente, em primeira pessoa. A ideia do “sermon” denota uma moralidade implícita no discurso, isto é, uma agência de repulsa ao que representa o “centro” e sua racionalidade. A radicalização de um modo de consumo hedonista e “desviante” pode ser lida numa chave de ideação de liberdade e confronto que, por sua vez, pretende anular “o contrato social” ou rever os seus termos, já que existe, primeiramente, uma situação de reforço de assimetrias e desejo de controle ou manutenção da ordem social. Além disso, seria possível entreolhar, mais que a anulação do “contrato”, uma ambivalência nesses discursos fundadores/retroalimentadores de práticas. Ambivalência essa que se seria como uma “sombra” difícil de livrar-se e ligada ao desejo de ser o “outro” que, por sua vez, se coloca como negado.

Um tipo de compreensão mais funcionalista diria que esses comportamentos se configuram como reflexo da negação de oportunidades, ou como diria Durkheim, de anomia. (DURKHEIM, 2000). Contudo, acredito que outros tipos de leitura são possíveis, como, por exemplo, imaginar essas práticas sociais e discursivas como agenciamentos que descortinam questões ideológicas e moralizantes que, indubitavelmente, não se sustentam na prática. Some-se a isso a discussão que fizemos no capítulo terceiro, e que retomamos brevemente aqui, acerca do “aguante” como a capacidade, vigor e virilidade desse sujeito associada à radicalização da experiência de sofrimento e exposição do corpo a situações limites. Suportar a dor e o uso imódico de psicoativos significa, para este grupo social que produz e administra um discurso, a projeção e o realce (mesmo que trajetória seja trágica). O que aparece em “no me quiero curar” é a recusa do arrego, que expressaria a desistência, fraqueza ou a impossibilidade de continuar suportando bravamente uma situação. Essa recusa aparece fortemente em “Pocho Loco”, da “Damas Gratis”:

POCHO LOCO<sup>165</sup> (Damas Gratis)

---

<sup>165</sup> DAMAS GRATIS, *En vivo* (2004).

Estoy sangrando y no tengo miedo; Ya de morir; La muerte siempre anda a mi lado;  
 Por eso es que yo ando jugado; Fumando mato mi sufrimiento; Dentro de mi; Es que  
 ya nada quedará; De nuestro amor; Si quedo vivo me llevarán; A la prisión; Estoy  
 herido; Estoy sufriendo; Me esperan años lejos de ti; Y de tu amor

Percebamos que os temas de “sentimiento villero” retornam, ou seja, aquele do relacionamento interrompido, do sofrimento, do uso mitigador das drogas e da perda do amor reaparece, mas, desta vez, em virtude do encarceramento. Além de um conteúdo remissivo, esse relato de separação procura demonstrar bravura e tenacidade mesmo em situação desfavorável, que poderia implicar numa entrega ou fragilização.

Voltando aos aspectos de “no me quiero curar”, chama-me atenção na letra os questionamentos: “¿que voy a tomar?” e “¿que voy a fumar?”. As indagações, apreendidas no sentido literal ou figurado nos traz problemas significantes. Quando o “doctor” ou a “sociedade” aponta a necessidade de mudança, intuiremos uma “crise de sentido”, já que o “pibe chorro” não vislumbra, de pronto, outro tipo de experiência possível, haja vista o seu grau de imersão. Visto como simples epifenômenos, poderíamos ler a “crise” como uma situação de “transtorno”. O que quero dizer com isso? A sociedade produziria a desigualdade e formaria esse sujeito dentro de certos condicionamentos sociais para, num segundo momento, tentar conduzi-lo para diferentes posições devido aos limites, que estariam sendo ultrapassados ou alargados demasiadamente. Essa é uma leitura, contudo, que não compartilho. Percebo a agência desses sujeitos que, num desejo ambivalente de confronto e integração, provocam situações e leituras não “convenientes”, incômodas e de contraposição.

Quase todas as letras reforçam esse aspecto do “desvio”, não sendo ele apenas relacionado ao consumo de drogas ilícitas, mas também outras práticas ilegais são expostas e reverberadas com entusiasmo. A Cumbia Villera, desta maneira, apresenta um tipo de discurso que expõe aquilo que a sociedade deseja negar ou coibir, mas que através desses sujeitos, vem à tona sob a justificativa de que não se ter “nada a perder”<sup>166</sup>(isso inclui até mesmo a própria vida). O aspecto da valorização do delito aparece fortemente em “Llegamos los Pibes Chorros”<sup>167</sup>.

#### LLEGAMOS LOS PIBES CHORROS<sup>168</sup> (Pibes Chorros)

<sup>166</sup> Talvez um afirmação generalista como essa deixe de levar em consideração um dos temas recorrentes na cumbia, que é o sentimento que envolve a perda de um amor.

<sup>167</sup> Tradução: chegaram os jovens ladrões

<sup>168</sup> PIBES CHORROS, *En Vivo...Hasta La Muerte*(2002)

Llegamos los pibes chorros queremos las manos de todos arriba; porque al primero que se haga el ortiba por pancho; y **careta**<sup>169</sup> le vamos a dar; Aunque no nos quieran como' delinquentes; vamos de **caño**<sup>170</sup> con antecedentes robamos blindados, locutorios y mercados no nos cabe una estamo' re jugados. Vendemos sustancia y autos nos choreamos hacemos; de primeras salideras en los bancos como'; estafadores piratas del asfalto todos nos conocen; por los reyes del afano.

Antes de me referir ao aspecto mais aparente, gostaria de mencionar o desejo de demarcar a presença. Ao iniciar a letra com o “Llegamos”, entendo que a desobediência, sendo valorada pelo grupo, não se restringe à prática, mas a afirmação discursiva dela é capital e ambicionada. Além da chegada anunciada, existe o chamamento que, por sua vez, estabelece a unidade do grupo e permite uma espécie de catarse ou mesmo sensação de pertencimento, típica situação experienciada nas “bailantas” de Cumbia Villera.



Foto 30 - Arriba las manos – Chamamento da Cumbia Villera<sup>171</sup>

Esse comportamento ritualístico é também percebido por Lardone:

Habitualmente, se repite la misma fórmula: el líder del grupo sale al escenario y antes de saludar, inicia su actuación diciendo: “Las palmas de todos los negros arriba y arriba...”, simulando un robo a mano armada. Inmediatamente todos comienzan a gritar y levantar las manos al ritmo de la música. Se busca afianzar y ritualizar la pertenencia. Luego, se incorporan expresiones como: “El que no salta es un cheto...”. (alguien de la clase alta). “El que no salta es un careta...” (que no consume drogas) “El que no salta es...”. Se refuerza la idea sobre quienes no son como los que están allí, quienes no comparten los códigos e ideales. Una construcción por oposición, casi como un enemigo. (LARDONE, 2007, p. 94).

Como já analisado acima, as características ou imagem que permitem a construção do estigma, em sua maioria, não são negadas, mas requalificadas ou ressignificadas. As práticas,

<sup>169</sup> Tradução: Aquele que não é usuário de drogas

<sup>170</sup> Tradução: arma de fogo ou cigarro de maconha

<sup>171</sup> Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/vitorivelli/>. Acesso em: 16/01/2016

à vista disso, são reconhecidas pelos “pibes choros” que, numa tradução livre, seriam os “delinquentes”. Não se nega, portanto, a ação, mas o exame que se faz dela.

Outro elemento recorrente nas letras das músicas, como vimos, é a reivindicação que vai além da questão de classe, como fora discutido acima a luz de Frigerio (2008). A Cumbia Villera nega a imagem da argentina racialmente homogênea, branca e “europeia”, uma vez que apresenta um país com marcante presença peruana, paraguaia, boliviana e indígena, por exemplo. Segundo Frigerio, a imagem do negro na sociedade argentina é:

el opuesto absoluto a la gente de bien, mal educados, poco confiables, indolentes, poco afectos al trabajo. Ambos sobre todo, están compuestos por individuos más oscuros que la gente decente y representan una amenaza -más todavía los “cabecitas” como grupo organizado políticamente - a la argentina moderna, europeizada, blanca y a quienes se enorgullecían de pertenecer a ella (FRIGERIO, 2006, p. 15).

Os chamados “cabecitas negras”, paulatinamente, vão sendo substituídos pela alcunha de negros, que abarcaria também villeros, sujeitos que passaram a ocupar as bordas de Buenos Aires e foram confinados às villas a partir da década de 50 (mas que são radicalizadas nos anos de 1980). Essa questão racial é apresentada por Frigerio a partir do exemplo dos cartoneros de Buenos Aires e, apesar de ter feito uso dessa citação anteriormente, ela cabe aqui novamente. Diz ele:

La irrupción nocturna en la ciudad de los cartoneros -quienes en todas las cuerdas hurgan la basura en busca de papeles y cartones para vender- nos muestra la distancia fenotípica y cromática que separa -antes menos evidente por la segregación espacial - a los estratos medios de los grupos subalternos suburbanos. La imposibilidad de encontrar un cartonero rubio muestra de qué manera la variable de raza continua actuando en la Argentina por debajo de la de clase y etnicidad. A la vez, el hecho poco analizado pero evidente de que casi ningún individuo fenotípicamente similar a los cartoneros pueda ser encontrado en la televisión -o sólo en las series de ficción interpretando a malvivientes- muestra en qué medida el trabajo de construcción de la blanquedad porteña -y para el caso de los medios, argentina - es un proceso cotidiano. Correspondientemente, casi ningún individuo con esas características fenotípicas es visible en las universidades, colegios privados o en empleos de clase media. Esto muestra que el color de la piel es sin duda un poderoso factor de impedimento de la movilidad social que nunca es tomado en cuenta en los análisis de desigualdad social. La única vía de ascenso social para individuos con estos fenotipos parecen ser el box, el fútbol, la Cumbia o la actividad sindical (FRIGERIO, 2006, p. 17-18).

O que gostaria de chamar atenção, neste momento, é que os cumbieros trazem pra si esse tipo de reflexão, seja como elemento identitário de afirmação, seja para expor os perversos mecanismos da desigualdade racial argentina, ou seja, de um juízo baseado,

sobretudo, nas características fenotípicas. Em “Negro Soy” nota-se uma posição auto-declaratória e que assume o desígnio de se constituir como “diferente”. Essa construção de uma auto-identidade ou auto-representação guarda relação interdiscursiva com a própria negativização sistemática que assumem as formas de estigmatização, ou seja, “um atributo profundamente depreciativo, mas o que é preciso, na realidade, é uma linguagem de relações e não de atributos” (GOFFMAN, 2004, p.6).

Esses procedimentos de qualificação negativa e a exclusão que deriva deles, neste caso, não encontra uma postura passiva dos agentes. Nesse sentido é que vislumbramos a Cumbia Villera e suas formas de articulação e mobilização como “ações afirmativas” que não negam a condição de carência, escassez e, principalmente, a desigualdade, mas se projeta como autora de crônicas das situações urbanas e de borda.

#### NEGRO SOY<sup>172</sup> (Pibes Chorros)

Mira que negro que soy; mira que negro que soy; yo tomo vino en carton; yo tomo vino en carton; y cuando empiezo a escabiar; y cuando empiezo a escabiar; ami me cabe descontrolar<sup>173</sup>; ami me cabe descontrolar; y cuando empiezo a escabiar; y cuando empiezo a escabiar; ami me cabe tomar; Yo tomo vino tambien cerveza; y ami me pone de la cabeza; yo tomo vino tambien cerveza; y ami me pone de la cabeza...de la cabeza

Em “Quieren Bajarme<sup>174</sup>”, essa questão também se mostra bastante evidente, mas, de forma diversa, já que o preconceito racial é apontado de maneira objetiva. A “denúncia” apresentada na letra do “Damas grátis” tem como fundamento o recorrente trato desigual para indivíduos de características raciais e sociais distintas daqueles que detém o privilégio, ou seja, os brancos.

#### QUIEREN BAJARME<sup>175</sup> (Damas Gratis)

Quieren bajarme y no saben como hacer; porq este pibito no va a correr; me miras en la tele te kieres matar; la envidia t mata me kieren llevarrrr...; porque ser un pibito bien Cumbiambero me subis a tu patrullerooo..; ANTII; porque si un negro corre dicen q se robo; vamos a llevarlo preso que algo se afano; y si un cheto lo hace; no, no ese pibe no robo; ANTII; quieren bajarme y no saben cmo hacer; porque este pibito no va a correr; me miras en la tele te kieres matar; la envidia t mata me kieren llevarrrr; x ser un pibito bien Cumbiambero me subis a tu patrullerooo..

<sup>172</sup> PIBES CHORROS, *Criando Cuervos* (2003).

<sup>173</sup> Tradução: perda de controle pelo uso excessivo de álcool e outras drogas

<sup>174</sup> Tradução: querem me matar

<sup>175</sup> DAMAS GRATIS, *100% Negro Cumbero* (2004)

A estratégia discursiva operada aqui é a apresentação de uma situação semelhante e rotineira para indivíduos de características raciais dessemelhantes. Nessa crônica, o que se expõe é o processo de discriminação que sofrem os negros argentinos e, aquela que seria uma ação corriqueira, é ajuizada como uma atitude que nem mesmo passa pela suspeição, mas é passível de julgamento imediato, coibição, coerção e coação. Além disso, nessa letra é apresentada a figura dos Chetos que, na linguagem dos “pibes choros”, são aqueles grupos jovens de classes sociais mais abastadas. O Chetos, ao fazerem uso dessa condição privilegiada, usam roupas de marcas, vão a lugares caros e, como interdiscurso, apresentam posicionamentos centrais que desqualificam os “negros villeros”. O procedimento de diferenciação operado se relaciona, portanto, com os processos de identificação de si e “do outro”. Neste caso, reforça-se a coletividade e o sentimento de pertença a partir do binarismo ou oposição - que aparecem também fortemente nos discursos do *YouTube* analisados no capítulo anterior.

A leitura da ação (jovem correndo), nesse caso, estabelece um critério exclusivamente racial: “porque si un negro corre dicen q se robô (...)y si un cheto lo hace.. no, no ese pibe no robo”. Trata-se, portanto, de um artifício de demarcação da diferença que expõe o preconceito racial argentino, embora esses sujeitos alimentem, contraditoriamente, algumas das narrativas que os negatavam por meio das letras.

De um lado temos a construção de uma auto-identidade do pibes choros: os negros, villero, negro cabeza e negro cumbiero. Do outro lado estão: os policiais, os Chetos e o Buchón, isto é, um tipo de delator. Essa interdiscursividade é presente na maioria das letras de Cumbia e, por este ângulo, podemos demarcar, em alguma medida, dois grupos que assumem lados distintos ou guardam posicionamentos centrais e periféricos. Em consonância com Lardone, é preciso perceber que das villas “achicar casi hasta la asfixia. Cuando se acepta el discurso externo, se localiza la exclusión en um “otro” del que no se es parte. Así, para definir lo que se considera propio, se exageran las diferencias con los que están afuera, con los otros significantes” (LARDONE, 2007, p. 93). O villero se conforma pelo lado avesso de um modelo que o esquema normativo persegue. O que poderíamos chamar aqui de solidariedade se relaciona com a primazia de certas práticas culturais e uma forte identificação que se estabelece com os membros dessa comunidade discursiva. Através das canções, discursos e comportamentos (que são criados de forma interativa), conforma-se uma subjetividade comum que, por sua vez, conjumina juízos coletivos e práticas sociais cobiçadas. Notemos

também que existe a adoção de códigos e regras pela “comunidade”, pois o compartilhamento de expectativas e valores compõe o espaço social dinâmico da periferia.

Esse pertencimento identitário é frequentemente problematizado nas letras com a figura do Buchón, que apresentamos acima. A fidelidade ao grupo é um valor fundamental, querido e, desta maneira, aparecem em várias músicas a figura do delator que não fora capaz de resguardar a “comunidade desviante” (GOFFMAN, 2004). Na letra de “*El Guacho Cicatriz*” dos Pibes Chorros esse rompimento com o grupo aparece na figura do Buchón e do Guacho, que poderíamos traduzir livremente como um tipo “desprezível, imbecil ou idiota”.

#### EL GUACHO CICATRIZ<sup>176</sup> (Pibes Chorros)

Entre ratas y basura al costado de la villa; en una sucia casilla vive el guacho cicatriz; cuando sabe de un afano corre a la comisaria; todos saben que es ortiba buche de la federal; Buchon buchon buchon; por unas monedas nos delatas, alto buche resultaste ser; eramos amigos y ahora nos vendes; buchon buchon buchon; por unas monedas nos delatas; ahora vamos rumbio a tu casilla; por que esta noche la vamos a quemar;

Tomemos como mote os seguintes excertos: “Entre os ratos, lixo e numa casa suja vive o imbecil delator”; “Éramos amigos e agora nos vendes”; “Por um trocado nos vendes”. Como já tratamos acima, a identidade villera está concentrada na villa e na violência (ao menos como discurso). Como afirma De Gori, o vínculo social se estabelece partir da própria coesão dos que se consideram villeros (mesmo que seja a partir de uma linguagem de aparente “descoletivização”), sendo “os outros” pertencentes ou afeiçoados à outra sorte de elementos. Como também percebido por Miceli, os valores reivindicados

muestran tanto un solapamiento como una diferenciación respecto de aquellos atribuidos al exogrupo, pero en esta dualidad predomina notablemente el conjunto de aspiraciones que podríamos llamar “convencionales” (búsqueda de un mejoramiento de la vida amorosa, reinserción social, etc. ) y que no conforman el eje en torno al cual se despliega lo que llamamos lealtad identitaria. (MICELI, 2010, p. 15).

Reforço também a posição teórico-metodológica que assumo ao perceber que essa identidade ou processos de identificação se baseiam em lutas discursivas para definição dos termos das relações sociais. Desta forma, não é adequado falar de uma identidade bem definida e coerente, mas de subjetividades que se (re)fazem num processo dialético aberto e, desta maneira, é fundamentalmente contraditório. Estes aspectos das lutas discursivas

<sup>176</sup> PIBES CHORROS, *Solo le pido a Dios* (2002)

aparecem fortemente na apresentação de “si” e do “outro”, que, nesse caso, podemos falar do grupo dos “pibes” em conflito com os Buchones, policiais e chetos. As letras de Cumbia operam outro sistema de classificação, que não sendo hegemônico, oferecem recursos de contraposição à dominação ou senão, pelo menos, de quebra do monismo. Esse repertório da Cumbia Villera, pois, libera outro universo de sentidos que negociam a posição do “outro”, isto é, uma categoria que se funda no processo de descrição que é profundamente valorativo. Quando “los pibes” descrevem esse “outro”, organizam de tal forma o discurso que, aquele sujeito concreto, ganha a dimensão estereotípica. Desta maneira, são erigidos expectativas e limites bem demarcados e culturalmente aparelhados. Este aspecto também é desenvolvido por Alabarcés quando o autor pensa que existe, fundamentalmente, núcleos de irreverência na Cumbia: “uno es ético, el otro es de clase”. (ALABARCES, 2008, p. 10).

Dito de maneira diferente, conhecemos “o outro” através destes sistemas de classificação e modelos que se constituem e dinamizam através das práticas e lutas discursivas. O mesmo tema que reforça a fidelidade e a coesão do grupo (núcleo ético) aparece na letra de “el traidor”, dos “pibes chorros”.

TRAIDOR<sup>177</sup> (Pibes Chorros)

Que quilombo se va armar; Si nos paramos de mano; Vas a ver, que va a correr; Ese gato refugiado...; Y atrás de él corre su banda porque están...; Todos cagados...; Te haces el chorro y sos un rastrero; Te haces el polenta pero sos cagón; Dejaste tirado a los pibes del palo; Sos un vigilante, marica y traidor.

O traidor é aquele que se traveste de “chorro”, mas na verdade tem comportamentos incoerentes ou incompatíveis com este último. O traidor é capaz de deixar os pibes para trás, como seria próprio do “rastrero”, ou seja, aquele sujeito depreciável antagônico ao “polenta” que, em Lunfardo, contemplaria a qualidade de excelência, força e vigor (atributos associados constantemente nas letras aos pibes da villas). O tema da lealdade ao grupo, pois, torna-se recursivo ao ponto da própria ascensão, mobilidade social ou mesmo “deslocamento territorial” de algum membro do grupo não ser bem aceito e comentado. Isso é o que Miceli chama de “*El bloqueo de la posibilidad de transformación socioeconómica ascendente o descendente como indicador de inmovilidad de clase*”.

Neste sentido, essa impossibilidade estaria muito mais associada, ao que me parece, a um discurso de manutenção da identidade que, nas próprias letras, é amplificada. Nestas, tal

<sup>177</sup> PIBES CHORROS, *Ojo X Ojo* (2013)

como muitas vezes aparece, o discurso dos agentes da Cumbia reivindicam a força e constrangimento de um sistema de disposições duráveis contidos na “socialização villera”. A possibilidade desses valores e práticas serem transponíveis (ascensão social, por exemplo) não é levada em consideração pelos chorros em função da estratégia discursiva que visa, fundamentalmente, o fortalecimento do grupo. Dito de outra forma, as letras querem proferir um tipo de socialização demasiadamente poderosa onde inculcação de valores de si e do outro, bem como as representações destes, estão sedimentadas e pouco abertas a ressignificação. Uma nova leitura de si e do outro, portanto, pode ser compreendida como traição. O Cheto nunca deixaria de sê-lo, pois não abandonaria a sua condição ou, como diria Miceli, trata-se de um patrimônio cultural e de um conjunto de práticas internalizadas que são corporificadas.

A su modo, la CV liga la práctica identitaria de propios y extraños a cuestiones quizás menos evidentes que el patrimonio material. La necesidad de “ontologizar” a cada sector representado, de abstraerlo del curso y de la dinámica de los cambios económicos, y de situarlo en un plano de responsabilidad ética respecto de aquello que dice ser, también parece formar parte de las ideologías de pertinencia (...). Ser villero no puede ser, en estos términos, un simple efecto incontrolable de la historia, una contingencia inexplicable que afecta a los propios. Aunque en parte lo sea, y aunque prime la queja amarga sobre esta determinación, para el grupo es necesario pensar que esta condición implica una positividad inherente de la que otros no disfrutaban. En tal contexto no es aventurado afirmar que esta transformación axiológica, transmutada en permanente suposición de intencionalidad, es quizás el movimiento imprescindible de todo acto identitario (MICELI, 2010, p. 19).

Os discursos da Cumbia promoveriam a tomada de consciência de si e conformação de um “outro generalizado” que, segundo Mead, seria a forma que os processos sociais atuam sobre o comportamento dos indivíduos e comunidade desempenha o controle sobre as condutas individuais. (MEAD, 1982). Destarte, o interdiscurso, torna-se um expediente importante para a compreensão do fenômeno, visto que o pertencimento a villa e ao grupo é revelado em numerosas letras. Apesar de ser um processo de identificação complexo, sobrevém uma recorrência dos mecanismos ou elementos acionados pelos agentes da Cumbia Villera. Dito isso, depreendemos que a identidade é relacional, visto que faz referência ao “outro” que se torna apontado, mesmo que seja de negação (que é o nosso caso).

Como vimos, esse “outro” recorrente nas letras também é a polícia, que representa o constrangimento, cerceamento de liberdades e obliteração das práticas, discursos e processos de identificação que compõem a Cumbia Villera. Abaixo, transcrevo a letra de Poli en acción.

POLI en ACCIÓN<sup>178</sup> (Damas Gratis)

Con un tiro en el tobillo; Voy corriendo hasta el pasillo; Con un tiro en el tobillo; Voy corriendo hasta el pasillo; La parca y la gorra me quieren llevar; La parca y la gorra me quieren matar; Voy llegando a la casilla; Rescato mis zapatillas; Rescato mi guacho el 38; Que martilla y brilla; La parca y la gorra me quieren llevar; La parca y la gorra me quieren matar; Porque ahí viene ellos son; Los policías en acción; Hasta trajeron a la televisión; Y si me agarran voy a la prisión; Porque ahí viene ellos son; Los policías en acción; Hasta trajeron a la televisión; Y si me agarran voy a la prisión; Te quieren llevar; Te quieren matar; La parca y la gorra te quieren agarrar; Corre por el pasillo tirate al sanjon; Porque buscan un pibe muy parecido a vos; Con esa visera y esa bermuda; Cambiate la ropa mejor por las dudas; Si la policía anda patrullando; Sera que a vos te andan buscando

Sendo a tônica dos discursos da Cumbia Villera o consumo de drogas lícitas e ilícitas, como também a tensão constante envolvendo a ordem social estabelecida - expressa nas letras que abarcam a violência -, novamente se reforça a imagem de um “outro generalizado” que se relaciona, contrariamente, aos interesses dos moradores das villas. Essa oposição Ladrão x Policía também é observada por Svampa numa perspectiva de diluição do antagonismo, já que estaria explícito também " un discurso de exaltación de un modo de vida (el descontrol, la droga, el delito), mediante la afirmación festiva y plebera del 'ser excluído', cristalizado a través de las imágenes estereotipadas (y estigmatizante) del 'villero' o el "pibe chorro” (SVAMPA, 2005, p. 181). Essa construção de si aparece fortemente em Muchacho de la villa:

MUCHACHO DE LA VILLA<sup>179</sup> (Pibes Chorros)

Cumbia lata...para bailar con la gata; Muchacho de la villa de escracho y licor; fumandote la vida con odio y rencor; caminando por la calle la cana te paro; te pidio los documentos y al movil te llevo; la yuta te corre no sabes que hacer; tirale unos corchazos y sali a correr; pegado quedaste a la sombra te mandaron; saliste a dos por uno y en la calle andas vagando; Buscando trabajo saliste a recorres; te tiran dos mangos pero hay que comer; la vida en la carcel te hizo entender; por eso es que ahora no quieres caer.

Com base nessa transfiguração da realidade social que, não raramente, assume o caráter testemunhal, a poética ou crônica villera, através do recurso discursivo, suturam os fragmentos da vivência cotidiana que se encontravam dispersos nas práticas, representações e significação delas.

<sup>178</sup> DAMAS GRATIS, *La gota que rebasó el vaso* (2008)

<sup>179</sup> PIBES CHORROS, *Arriba Las Manos*, (2001)

Essas representações e significados, como vimos, são torcidos pelo Lunfardo. Que leitura ainda poderíamos fazer disso no sentido da realização da análise textual sugerida por Fairclough (2011)? A partir das pesquisas em artigos de diversas áreas do conhecimento (LARDONE, 2007; TERRIO 2004; PASTAFIGLIA; SCHNEIDER, 2012), foi possível traduzir algumas palavras do lunfardo e, deste modo, decodificar o léxico<sup>180</sup>, bastante utilizado pelos agentes da Cumbia Villera. Somente com isso foi possível compreender o potencial criativo e identitário do texto. Gostaria, portanto, de fazer um comentário geral acerca disso, pois ele é parte fundamental do argumento acerca dos processos de identificação e percepção dos agenciamentos que o fenômeno opera. Para Conde:

En suma, un vocablo solo puede ser considerado lunfardo si cumple con ciertas condiciones. Para las palabras de la lengua española, según yo lo entiendo, la regla debe ser que, si la voz castellana se usa en la Argentina con un sentido distinto del que posee en la lengua estándar, en ese caso es un lunfardismo; por el contrario, si se usa con el mismo significado que en el resto de la comunidad hispanohablante, claramente no lo es y, por lo tanto, pertenece al español corriente (CONDE, 2013, p. 84).

Além de se conformar como um argentinismo e, nesse caso, estaríamos extrapolando o universo da Cumbia Villera e pensando numa abrangência mais ampla, isto é, nacional, fica notável que essa renovação acontece por meio de práticas como a da Cumbia Villera desde sua origem. O lunfardo, apesar de ser utilizado pelas classes média e alta, tem reverberação ótima na Cumbia Villera – é neste circuito que o léxico se (re)faz e assume primazia. Dito de outra forma, embora integre um universo de criação e significação que extrapola os sentidos produzidos pela Cumbia, faz-se necessário reforçar que este lugar periférico do gênero musical se torna um espaço privilegiado para a criação e manuseio do lunfardo. Destacamos, pois, a pertinência de pensar esse recurso léxico como mais um elemento que articula os processos de identificação.

Como grupo sócio-linguístico-cultural, a Cumbia Villera produz seus espaços e, de alguma forma, traz os contornos daquilo que a define, mas também o que a exclui. Compreendo que esses processos de identificação não precisam necessariamente de um território, muito embora no caso da Cumbia passe por ele. Estou me referindo aqui aos processos de territorialização e desterritorialização observados por Canclini, ou seja, “a perda da relação “natural” da cultura com os critérios geográficos e sociais e, ao mesmo tempo,

---

<sup>180</sup> Não se trata aqui de propor uma lexicogênese

certas realocações territoriais relativas, parciais, das velhas e novas produções simbólicas” (CANCLINI, 2013, p. 309)

O lunfardo tão presente nas letras apresentam e reforçam crenças, valores, hábitos e, desta maneira, conformam-se os nexos identitários. Como sabemos, sendo a linguagem uma faculdade de ou para o entendimento (não sendo pensada como algo neutro), tornar-se-á produtora de sentidos e “organizadora” da realidade, que é sempre múltipla. Abaixo, temos um pequeno “glossário” construído por Lardone, que nos ajuda a visualização mais concreta dessa invenção.

Bajar: matar; Bajón: mal momento, síndrome de abstinencia; Bicho: pastilla de éxtasis; Birra: cerveza; Cannabis: marihuana, porro, yerba, caño, María, María Juana, Mary Jane, falopa, ama, Ramón, boom, pot; Caño: arma de fuego, cigarrillo de marihuana; Careta: el que se abstiene de consumir; Cocaína: merluza, merca, lady, dama, polvo, blanco, piedra, Blanca Nieves; Champú: champán; Descontrol: sinónimo de una situación de diversión exacerbada por el consumo de alcohol o drogas que en algunos casos se presenta con fiesta de fondo; D escartar: deshacerse de un arma; Duro: calificativo que designa el efecto de rigidez muscular producido por el consumo de cocaína; Éxtasis: bicho, pasta; Faso/alto faso: cigarrillo de marihuana; Flashar/flashear: efecto que produce la droga; Fernando: trago que surge de la mezcla de fernet y una gaseosa cola; Fierro: arma de fuego; Fija: situación “ideal” para cometer un delito; Guardado: preso; Jalar: aspirar; Lancha: patrullero; La yuta: la policía; Limado/quemado/volado/fumado: acepciones ligadas al empleo de estupefacientes; Línea: modalidad empleada para distribuir el polvo de cocaína para su posterior inhalación; Merluza/merca: cocaína; Pasta: hipnótico, barbitúrico, sedante, pastilla de éxtasis; Pila/de la cabeza: estar drogado; Ran: abreviatura de “Poxi-ran”, pegamento que se inhala y tiene un efecto alucinógeno; Rati /Yuta: policía; Ratón: injusto, egoísta; Rescatar: salir del síndrome de abstinencia; Salir de caño: portación de armas con fines delictivos; Trapo: bandera; Tirar humo: fumar un cigarrillo de marihuana; Vitamina: cocaína (LARDONE, 2007, p. 99-100).

Uma linguagem ainda mais específica, no entanto, pode ser localizada na Cumbia Villera, isto é, o *tumbero* que, segundo Terrio, está associado à situação daqueles em cárcere ou de privação. O *tumbero* seria a linguagem utilizada por sujeitos que cometeram delitos, sobretudo os “jovens delinquentes” ou “pibes chorros”. Interessante é que, segundo este autor, várias dessas palavras e expressões são efêmeras, pois dentro de uma intenção de preservação e reforço de identidade “cuando pasan a ser comprendidas por otras personas, especialmente la policía, dejan de emplearse y son reemplazadas. Esto hace de la germanía una jerga en permanente transformación (TERRIO, 2004).

A música do conjunto “yerba Braba”, inclusive, traz uma espécie de metalinguagem e também é discutida por Terrio<sup>181</sup>. A música conta a história de um “ladroão” que está prestes a

<sup>181</sup>A transcrição da letra e os respectivos significados estão disponíveis em: <http://www.sagrado.edu.ar/revistas/revista5/lunfardo.htm>

sair, mas não pelo término do tempo ou cumprimento da pena. Também não visualizamos um sujeito que sai desse espaço ressocializado, mas desejoso de cometer mais crimes e vingança em nome dos demais, que não tiveram a mesma “sorte” ou oportunidade de fuga.

#### TUMBERO<sup>182</sup> (Yerba Braba)

Tumberoooo...; Ey, tumbero mueva; Estoy pegado, rejugado, hasta las manos; Ranchando con pibitos de mi palo; A los violines los hacemos nuestros gatos; Los del pabellón gris son refugiados; Ahora estamos guardados, no podemos zafar; La faca ya está afilada así que le vamos a dar; Tumbero yo soy, yo voy a salir; Tumbero yo soy, que se arme el motín; Tumbero yo soy, ya voy a salir; Cuando esté afuera te vas a morir; Ey. Tumbero ésta será por vos.

Pegado: preso; Rejugado: sin salida, sin escapatoria, comprometido al extremo; Ranchando: comiendo; Palo: iguales; Violines: violadores; Gatos: homosexuales pasivos; Guardados: presos; Faca: cuchillo hecho con elásticos de cama.

O tumbero é largamente utilizado na Cumbia Villera e, além de resguardar significados para um grupo menor de sujeitos – muitos, inclusive, desse gênero musical – produz uma espécie de “coerência estética”, haja vista os temas abordados nas músicas. Reforçamos, pois, que a linguagem pode ser vista como mais um elemento que engendra processos de identificação e, por conseguinte, meios de diferenciação e de construção da auto-identidade.

Diante do que foi exposto e analisado, ratifico a importância da relação entre discurso e mudança social (FAIRCLOUGH, 2001), como também reforço que esses processos de identificação, que tentei justificar ao longo da argumentação, são informados por ações coletivas, práticas discursivas e apropriações tecnológicas que, não necessariamente numa ordem ou hierarquia, compõem estas experiências intersubjetivas.

### **4.3 Kuduro: público e artistas narram e performatizam uma espécie de “contra-história”<sup>183</sup> angolana**

Quando me propus fazer uma análise do discurso das letras do Kuduro na tese fui motivado, principalmente, pela minha ida a Luanda em Maio de 2012. Na pesquisa de campo fiz entrevistas com os Kuduristas e, nessa situação de construção do *corpus*, ganhei de presente o disco de Bruno M.

<sup>182</sup> YERBA BRABA, *en vivo* (2004).

<sup>183</sup> Ver SANTANA (2010).

Foto 31 - BRUNO M, Batida Únika VOL. 2 (2012)<sup>184</sup>

O disco, como se pode observar, traz uma produção semelhante àquela ofertada pelas *majors* ou, melhor, a obra aciona o modelo que fora cristalizado pelas indústrias do disco. Que modelo é esse? Trata-se de um modelo que oferece o disco como um produto que tem um fim em si mesmo e não é visto simplesmente como meio ou produto de divulgação. O disco de Bruno M. parece com os discos de catálogo das grandes gravadoras, isto é, conta com encarte produzido por designers e repletos de informações (letras, autores, fotografias, autorias, participações). Vale ressaltar que, apesar de tudo isso, o disco de Bruno M. foi produzido, mixado e masterizado em estúdio próprio.

Naquele instante de recebimento do “presente”, passei a ter em mãos 16 letras de um dos kuduristas mais famosos de Luanda, mas não tinha a ideia do precioso material discursivo que estava ali. Estavam todas elas bem diagramadas, legíveis e, principalmente, transcritas. Esse modelo de produção de disco não é comum entre os kuduristas, mas, como já discuti exaustivamente a lógica de produção no capítulo segundo, deter-me-ei aqui apenas a esta dificuldade de pesquisa que pretendo mobilizar de maneira profícua.

<sup>184</sup> Fonte: Caio, 16 de Janeiro de 2016, Serra Talhada- Brasil, em arquivo digital



Foto 32 - Formato de divulgação mais comum dos discos de Kuduro (pirata)<sup>185</sup>

Ao iniciar o processo de compilação do material discursivo, fui prontamente à internet com intenção de reunir os textos que seriam fontes de análise e me ajudariam a responder a pergunta de pesquisa, isto é, *como se dão os processos de legitimação de práticas culturais em contextos periféricos-urbanos (Kuduro e Cumbia Villera) dentro da intricada relação que envolve o globalismo da apropriação musical, os processos de identificação locais, a negativização dos aspectos culturais dos agentes e a ambivalência do desejo ou recusa de integração?*

Comecei a seleção pela Cumbia Villera utilizando o mais famoso buscador da internet para acessar os textos (o conhecido *Google*). Parecia mais do que óbvio recorrer às letras como porta de entrada da imersão e compreensão dos gêneros musicais investigados, embora já tivesse clareza que esta não poderia ser a única. Ainda nas leituras sobre Cumbia, a passagem do texto de Semán (2012) se mostrou bastante esclarecedora, ou seja, no caso destes gêneros, apesar do foco muitas vezes recair sobre uma experiência mais ampla, não é possível ser indiferente às letras. Estas últimas, inclusive, auxiliam os sociólogos que desejam adentrar no universo das artes e que, sem essa textualidade, poderiam ser impedidos de realizar a investigação<sup>186</sup>. Já vimos no capítulo primeiro que é possível fazer “sociologia da música” sem recorrermos ao texto, mas estaríamos falando de uma condução metodológica interdisciplinar e de um profundo conhecimento das tecnicabilidades que permitiriam o acontecimento musical - e a análise de músicas instrumentais, por exemplo.

As letras de Cumbia Villera estão publicadas e, uma vez promovidas, é válido asseverar que passam a ser, em alguma medida, de domínio público. As letras que analisamos - em espanhol e Lunfardo - estavam disponibilizadas em sites brasileiros especializados neste tipo de divulgação, como é o caso do *letras.mus.br*<sup>187</sup>. Mais interessante ainda é que, quando

<sup>185</sup> Fonte: Caio, 16 de Janeiro de 2016, Serra Talhada- Brasil, em arquivo digital

<sup>186</sup> Aqui faço referência direta a dificuldade interdisciplinar que uma abordagem sociológica da música, a rigor, traria-nos.

<sup>187</sup> Domínio onde são publicadas letras de músicas de artistas diversos

apareciam as dúvidas em função do uso do lunfardo, uma busca rápida dava conta daquele sentido até então perdido ou confuso pra mim. Dicionários informais publicam significados do lunfardo, como também ferramentas e plataformas do tipo “yahoo respostas”<sup>188</sup> me auxiliaram na compreensão dos jogos de linguagem operados naquele contexto de produção.

Após essa experiência com a Cumbia Villera, iniciei as buscas pelas letras do Kuduro angolano. O procedimento foi o mesmo. Entrei no google e comecei a digitar palavras-chaves, mas agora com o conforto de fazê-la em português. Depois de horas e mais horas de pesquisa, apenas pude localizar o sucesso global de “Danza Kuduro”, música cantada em espanhol por Don Omar em parceria com o cantor Lucenzo, mas que também teve versão gravada pela dupla de cantores brasileiros Robson Moura e Lino Krizz e pelo cantor solo Latino. A música ainda foi tema de abertura da novela “Avenida Brasil” (2012), que foi veiculada em horário nobre da rede Globo de televisão.

VEM DANÇAR COM TUDO<sup>189</sup> (Robson Moura e Lino Krizz)

Quero ver todo mundo balançando; Ninguém pode ficar parado; É só loucura; Mexe, remexe, mãos pra cima, mexe e remexe com tudo; Oi, oi, oi; Oi, oi, oi, oi; Vem pra quebrar com tudo; Vamos dançar com tudo; Oi, oi, oi; Oi, oi, oi, oi; Seja morena ou loira; Vem balançar com tudo; Oi, oi, oi; Vem dançar comigo; Seguindo o meu ritmo; Quero ver balançar; Todos lado a lado; Vai ser toda a noite; Vem dançar até cansar; Mexe e remexe;(Balança!); Que é uma loucura; (Morena!); Vem ao meu lado; (Ninguém vai!);Fica parado; Mexe com tudo; (Balança!); Que é uma loucura; (Morena!); Vem ao meu lado; (Ninguém vai!); Fica parado; Vem, vem, vem; Sabes bem, bem que é só dançar; (alegria no ar); Joga tua mão, não me digas "não"; Vem dançar (porque ninguém vai parar); Mexe e remexe; (Balança!); Que é uma loucura; (Morena!); Vem ao meu lado; (Ninguém vai!); Ficar parado;Oi, oi, oi; Oi, oi, oi; Oi, oi, oi; Vem dançar comigo; Oi, oi, oi!

A novela “Avenida Brasil” foi exibida entre os meses de Março e Outubro de 2012 e tinha como tema de abertura a música “Vem dançar Kuduro”. Interessante é que coincide com o mesmo período que fiz a minha viagem a Luanda e, conseqüentemente, a pesquisa de campo. Contudo, como já adiantei no capítulo segundo, o meu interesse pelo gênero surgiu em 2011 e o estranhamento do ritmo apresentado pelo tema da novela global foi inevitável. Apenas o nome Kuduro era familiar, mas todo o resto não. A letra, ritmo, a composição original e versões de “Danza Kuduro” não estavam em sintonia com o que é possível observar e escutar nos transportes do Candongueiros, nem mesmo comprar dos Zungueiros. Contudo, esse material fora espalhado rapidamente, ou nos termos usuais da internet, “viralizado”.

<sup>188</sup> Fórum de discussão de domínio da empresa yahoo

<sup>189</sup> ROBSON MOURA E LINO KRIZZ, *Avenida Brasil Nacional* (2012)

Continuei a busca exaustiva até encontrar duas ou três letras de kuduristas não tão representativos do universo que me interessava. Diante disso, comecei a refletir sobre a ausência do texto do Kuduro, já que as imagens em movimento e as palavras cantadas podem ser encontradas em abundância nas redes. Voltei a fazer contato com a minha interlocutora Rosa Manuel, também pesquisadora interessada nas “áreas de incidência semântica da linguagem da música Kuduro” (MANUEL, 2012). Esse contato foi motivado pelo entendimento de que, embora o material não estivesse disponível na internet (o que pra mim pareceu estranho inicialmente), eu poderia localizá-lo onde a cena é mais forte, isto é, em Luanda. Abaixo está a resposta de Manuel:

Saudações mwangole, Caio. Quanto às letras de música Kuduro: É quase impossível encontrar na Internet. Para obter a letra você tem de ouvir a música e escrever. Eu não sei se você está a procura da letra de um cantor em específico, porém enviar-te-ei as poucas as letras de Kuduro que tenho no meu PC. (Entrevista inédita concedida a Caio, 11 de Novembro de 2015)

Embora Rosa tenha sido, desde o primeiro momento, a principal interlocutora do processo, resolvi entrar em contato com outros angolanos agitadores e artistas da cena de Kuduro em Luanda. Outra resposta que obtive - do músico e ator angolano conhecido como “Toke” - quando perguntei sobre as letras das músicas dos “Lambas” foi: “Olha não conheço vídeos ou publicações com as letras dos Lambas impressas. Lambas ou não, não há letras impressas” (TOKE, 2015). Outro contato que busquei foi o de Jesse Baca, produtor do Príncipe Ouro Negro e Presidente Gasolina. A resposta não foi tão diferente: “Olha não é comum os artistas do Kuduro fazermos isso cá” (BACA, 2015).

Nesse momento, eu tive a garantia de que essa ausência textual precisava ser vista como um dado de pesquisa e que, a partir da minha revisão de literatura, pude notar que pouco tem sido explorado nos artigos e ensaios. As letras são escassas e pouquíssimas delas aparecem completas nos artigos publicados sobre Kuduro. Esse dado, para mim intrigante, não tem sido pouco mencionado, talvez porque as perguntas lançadas não tenham recaído sobre essa dificuldade. Experimentei a frustração de tentar transcrever os Kuduros a partir de uma escuta atenta e insistente dos vídeos com milhares de acessos no YouTube, mas a fala acelerada, a linguagem híbrida e repleta de nuances impedem a decodificação e transcrição das letras. Para quem não conhece o burguês, língua falada pelos kuduristas, torna-se ainda mais complicado entender o que se diz propriamente nas músicas. Isso aparece na pesquisa de Manuel (2012), onde ela entrevistou 50 jovens moradores do “centro” e 50 jovens moradores

de “periferia” e descobriu que essa codificação vai além de uma questão simplesmente local, mas de ordenamentos e formação de territórios linguísticos. Na sua pesquisa, Manuel constrói o seguinte quadro nomeado como “nível de compreensão da linguagem kudurista”.

**Quadro I - Nível de compreensão da linguagem *Kudurista***

<b>Compreensão do burguês</b>	<b>Zona Urbana</b>	<b>Zona Periférica</b>
<b>Fluente</b>	25%	60%
<b>Razoável</b>	25%	30%
<b>Não Fluente</b>	50%	10%

Fonte: (MANUEL, 2012)

Voltar-me-ia, pois, ao conjunto das práticas sociais ou tentaria compreender esse universo de alguma forma? As respostas dos interlocutores não davam as pistas necessárias para a compreensão desse vazio. O Kuduro se torna público, mas, como texto, diria que ainda continua codificado. Apesar de ser cantado português, a forma e o uso do calão, do Kimbundo, do “portuguesaire” e, finalmente, do burguês, arranjam dificuldades tanto para os “estrangeiros” quanto para os nativos. Contudo, reforço que são recursos sociolinguísticos que aproximam e dão coesão social ao grupo que produz e administra a linguagem, seja ela torcida ou inventada.

Criado pela dupla “Os Namayer”, o “portuguesaire” se constitui como estratégia de distinção que tem dupla função, isto é, o destacar-se entre os demais kuduristas e produzir uma comunicação codificada. O Príncipe Ouro Negro e Presidente Gasolina afirmam que a nova linguagem criada por eles surge da negação dos condicionamentos estabelecidos pelos professores, que reivindicavam o uso formal do português. O “portuguesaire”, um exagero criativo de fala, surgiu como prática codificante que permitiu ao sujeito a expressão mais livre, sem as amarras do formalismo e, por conseguinte, se tornou um recurso de identificação e elemento que subjaz o pertencimento.

Além desse, temos o chamado Burguês, que poderia ser definido como um processo de alargamento léxico, neologismo ou mesmo gíria e, desta maneira, tem os sentidos em renovação constante. Em entrevista, Puto Lilas chama atenção para o uso do burguês pelos kuduristas. Diz Puto Lilas: “Mas tem uma linguagem muito utilizada pelos kuduristas que é o burguês. Burguês é uma linguagem que muitos artistas do Kuduro utilizam”<sup>190</sup>. Segundo

<sup>190</sup>Entrevista inédita concedida a Caio, 29 de Maio de 2012, Luanda - Angola, em arquivo digital

Manuel, o Burguês seria um termo nativo para o que comumente chamamos de gíria e, sendo uma expressão viva da interação e criatividade dos sujeitos, saltam do cotidiano, são incorporadas nas músicas ou mesmo seguem o fluxo inverso.

O **burguês** é a linguagem usada pelos *kuduristas* nas letras das suas músicas e resulta de uma fusão linguística do português, kimbundo, umbundo, kikongo e alguns termos do inglês e do francês. As canções são temáticas simples e bem-humoradas, centradas nas vivências das classes mais pobres dos bairros periféricos ou com piadas a *kuduristas* concorrentes. A língua foi criada há mais de cinco anos e hoje é usada por muitos músicos. Foi desenvolvida como forma de identificação, na companhia do kudurista Luís Que Brilha. Com o passar dos anos, o burguês foi adaptado por vários outros músicos, expandiu-se e ganhou o seu espaço na sociedade (MANUEL, 2012, p. 36).

Como disse, o gênero Kuduro se internacionaliza por meio da internet, mas também pelos processos de diáspora. Contudo, encontramos nos léxicos um desejo de codificação e manuseio endógeno dele. Apesar disso, o Kuduro, ao inovar e torcer a linguagem formal, alimenta processos de identificação em países lusófonos. Esse processo de codificação, por conseguinte, também é identificado por Manuel em entrevista com o criador do Kuduro, Tony Amado: “a mensagem da música Kuduro é codificada e, apesar de ser cantada em Português, não é entendida por certas pessoas, por causa da linguagem com muita gíria”. (MANUEL, 2012, p. 35).

Apesar de não ser o objetivo oferecer aqui uma lexicogênese, acho interessante dispor do quadro que Manuel nos apresenta, fazendo-nos perceber como esses códigos podem tornar a experiência ainda mais local.

**Quadro II- Exemplos de frases burguesas**

“Burguês”	Português padrão
<i>Esta mboa é bué rija, mesmo com este cauele não quer me dar um abraço.</i>	Esta mulher é muito difícil, apesar do frio não me quer dar um abraço.
<i>Vou tramancar os pisos deste puto, depois é só aguentar o barulho do meu papoite ou da mamoiite dele.</i>	Vou roubar os sapatos deste rapaz, depois eu me entendo com o meu pai ou com a mãe dele.
<i>Bazei com aquela dama no meu chalé, dei ladjum.</i>	Levei aquela moça ao meu quarto e tivemos relações sexuais.

Fonte: MANUEL, 2012, p. 37

As gírias ou o Burguês (que já conta da ideia de algo sistêmico e menos disperso) auxiliam nesses processos de identificação que tenho chamado atenção desde o início da tese.

O burguês, como sistema de códigos - embora aberto e em renovação constante - carrega elementos identitários e a sua codificação - como também as possibilidades de circulação dessas invenções - pode denotar as assimetrias e preconceitos entre os grupos sociais. Entendo que o Burguês reforça a ideia de pertença e reconhecimento dos pares, ou seja, daqueles que se encontram numa mesma esfera social e que compartilham, além dos códigos, o próprio território prenhe de significados e valores.

Esse processo de codificação pode ser lido também como a construção de auto-identidade, já que atribui valores e sentidos outros àqueles que, de acordo com a história, foram sistematicamente negados em sua expressão. O burguês pertence aos agentes do Kuduro e, por isso, passamos nesse instante a dar conta da proposta multidimensional sinalizada acima. Consideramos o conjunto, isto é, a prática social, discursiva e o texto (reforço a relação existente entre os códigos e o grupo social no qual é criado e moderado).

O Burguês se estabelece como uma forma de comportamento e interação do grupo social, ou seja, no processo de designação subjetiva, a gíria apresenta, de forma inovadora, os sentimentos e atitudes do grupo, como também pode sintetizar o julgamento crítico e oferecer uma representação de mundo. Segundo Preti, “no caso específico da língua ou, mais precisamente, do léxico, damos o nome de gíria de grupo ao vocabulário de grupos sociais restritos, cujo comportamento se afasta da maioria, seja pelo inusitado, seja pelo conflito que estabelecem com a sociedade. Inusitados são, por exemplo, os grupos jovens ligados à música” (...) (PRETI, s/d, p. 2).

Além desses aspectos que tomo a liberdade de chamar de um “manuseio criativo dos sentidos coligidos”, volto à condição de pesquisa que me levou ao aprofundamento da questão, isto é, a falta de publicações de letras na internet e que, em pesquisa, descobri que se trata de uma ausência de transcrições das palavras cantadas e largamente encenadas.

Com base na discussão que fiz até aqui, poderia lançar outras hipóteses que nos afastaria de um monismo ou de um tipo de compreensão que percebe apenas o agenciamento, mas deixa de captar os elementos da estrutura social. Apesar das letras serem consideradas muitas vezes como “simples, repetitivas e direcionadas a jovens” - que não exigem a sua transcrição -, bem como gozar da propriedade ambígua do calão, poderíamos pensar em que medida isso também pode ser relacionado com nível de letramento dos sujeitos criadores ou mesmo com a tradição oral em África<sup>191</sup>. É aceitável tentar responder parcialmente a questão

---

<sup>191</sup> De acordo com o mestre da tradição oral HAMPATÉ BÂ: “A memória das pessoas da minha geração, sobretudo a dos povos de tradição oral, que não podiam apoiar-se na escrita é de uma fidelidade e de uma

através dessa ênfase na linguagem oral, que nem sempre se materializa ou se formaliza em texto, respondendo a uma dinâmica própria dos que empreendem a ação coletiva (artistas, público e pessoal de apoio).

Como bem lembra Manuel em entrevista, é preciso reconhecer que “o desinteresse maior deve-se ao facto de muitos deles não saberem escrever bem”<sup>192</sup>. Isso teria implicações, como depreendi das entrevistas e nos critérios de avaliação do Kuduro. Diz Bruno M. em entrevista:

eu acho que as pessoas vão pelo ritmo para classificar um bom Kuduro. Vão em primeiro lugar pelo ritmo, tanto o ritmo do beat e às vezes chega até em primeiro lugar. O ritmo do instrumental depois o ritmo do canto e em terceiro... terceiro... já o conteúdo. Em terceiro lugar o conteúdo, né? Em terceiro lugar o conteúdo, aquilo que as pessoas foram se acostumando. O que também não é muito recorrente, o que infelizmente as pessoas, os kuduristas vão muito pelo imediatismo, pelo ritmo mais convidativo... É... portanto, eu acho que a classificação do público vai muito por aí. (Entrevista inédita concedida a Caio, 29 de Maio de 2012, Luanda - Angola, em arquivo digital)

Apesar de ser um gênero massivo, a camada juvenil que mais adere o Kuduro é de um nível sócio-econômico muito baixo e, por conseguinte, muitos deles também não sabem ler. Segundo o “11º Relatório de Monitoramento Global de Educação para Todos”<sup>193</sup>, a taxa de alfabetização entre jovens ultrapassa em apenas (73%) em 3% a da população adulta (70%),

---

precisão prodigiosas. Desde a infância éramos treinados a observar, olhar e escutar com tanta atenção, que todo acontecimento se inscrevia em nossa memória como em cera virgem. Tudo lá estava nos menores detalhes: o cenário, as palavras, os personagens e até as roupas. (...) Para descrever uma cena, só preciso revivê-la. E se uma história me foi contada por alguém, minha memória não registrou somente seu conteúdo, mas toda a cena – a atitude do narrador, sua roupa, seus gestos, sua mímica e os ruídos do ambiente.” (HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 13). Ele continua: “Nós as aprendíamos de cor e, se fossem belas, já no dia seguinte espalhavam-se por toda a cidade. Este era um aspecto desta grande escola oral tradicional em que a educação popular era ministrada no dia-a-dia. (...) Para as crianças, estes serões eram verdadeiras escolas vivas, porque um mestre contador de histórias africano não se limitava a narrá-las, mas podia também ensinar sobre numerosos outros assuntos, em especial quando se tratava de tradicionalistas consagrados. (...) Tais homens eram capazes de abordar quase todos os campos do conhecimento da época, porque um ‘conhecedor’ nunca era um especialista no sentido moderno da palavra mas, precisamente, uma espécie de generalista. O conhecimento não era compartimentado. O mesmo ancião (no sentido africano da palavra, isto é, aquele que conhece, mesmo se nem todos os seus cabelos são brancos) podia ter conhecimentos profundos sobre religião ou história, como também ciências naturais ou humanas de todo tipo. (HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 174).

<sup>192</sup>Entrevista inédita concedida a Caio pelo *Facebook*, de Dezembro de 2015, Luanda

<sup>193</sup>“In order to move towards universal adult literacy, youth literacy rates need to improve. Globally, the youth literacy rate stands at 89%, 5 percentage points higher than the literacy rate of the entire adult population. In the Arab States, the youth literacy rate of 90% exceeds the adult literacy rate by 13 percentage points. In sub-Saharan Africa, the youth literacy rate exceeds the adult literacy rate by 11 percentage points (70% versus 59%). In Mozambique the difference is 17 percentage points (67% versus 51%). However, in Angola it is only 3 percentage points (73% versus 70%), indicating that universal adult literacy is unlikely to be achieved for at least another generation” (p.71).

demonstrando que a alfabetização plena terá que ser adiada por, pelo menos, mais uma geração. Essa situação também fora observada por Conceição, quando ela reconhece que:

produtores do Movimento Kudurista buscam as “normas” para sua linguagem no português coloquial falado em Angola. Visível nessa linguagem, o desvio da norma culta da língua portuguesa sinaliza um distanciamento da cultura escolarizada, provocado por um contexto social no qual se estima que 58% da população maior de 15 anos, não seja alfabetizada. Integrantes deste contexto, produtores e público alvo compartilham um código lingüístico estruturado à distância da escolarização e que privilegia o uso de vocábulos transmitidos pela oralidade. (CONCEIÇÃO, 2008, p. 4).

Não obstante, como bem coloca Bruno M., a codificação não impediria a fruição do estrangeiro, que pode tê-la de forma parcial. Diz Bruno M. sobre a sua experiência de tocar na China: “Eles não conseguem compreender, mas no geral os fãs tem alguma empatia, conseguem mais ou menos enquadrar-se porque, embora a linguagem possa não ser compreendida, o ritmo (batidas ritmadas) acaba por ser uma linguagem comum” ou, permitindo uma complementação, globalizada. De acordo com Canclini:

As hibridações (...) nos levam a concluir que hoje todas as culturas são de fronteira. Todas as artes se desenvolveram em relação com outras artes: o artesanato migra do campo para a cidade, os filmes, os vídeos e canções que narram acontecimentos de um povo são intercambiados com outro. Assim as culturas perdem a relação exclusiva com seu território mas ganham em comunicação e conhecimento (CANCLINI, 2013, p. 348).

Diante do que fora apresentado sobre o léxico, como também sobre as condições de produção e consumo dos textos e hibridações contidas nele, entendo que as letras materializam discursivamente aquilo que estou sinalizando desde o início da pesquisa, ou seja, os processos identitários consubstanciados por ações coletivas – incluo o discurso aqui, pois ele não deixa de ser uma prática social (FAIRCLOUGH, 2001).

#### ***4.3.1 Análise das letras do Kuduro angolano***

Como já dedicamos algumas linhas para apresentação geral do Kuduro nos capítulos anteriores, vale recuperar aqui apenas, em linhas gerais, os temas que são abordados que, apesar de serem diversos, podemos estabelecer alguns nexos e recorrências. A questão geracional, os horizontes de reconstrução pós-independência, as particularidades experimentadas nos mussekés e as tensões conformadas entre eles e, fundamentalmente, uma

narrativa de si, são alguns dos aspectos prosaicos e visões de mundo ventilados no Kuduro. Segundo Moorman, apesar de muitas vezes falarmos do Kuduro como algo unívoco, poderíamos arquitetar, primeiramente, um edifício geracional. Diz Moorman:

A primeira geração (incluindo artistas como Sébem, Virgílio Faia, Tony Amado e os Radicais) é tida como a criadora do gênero (embora as disputas continuem sobre o que aconteceu quando, quem foi o primeiro etc.). A música dessa geração é descrita como “música de animação” – música para fazer as pessoas dançarem, tipicamente superficial em termos de conteúdo, mas cheia de energia, de batidas vibrantes, música da qual “Estamos sempre a subir!” é um exemplo clássico. A segunda geração (Nakubeta, Come Todas, DJ Killamu, Puto Prata, Os Lambas, Fofandó, Noite e Dia) desenvolveu o conteúdo e a batida da música, acrescentando rimas e refrões mais complexos e começou a produzir videoclipes. A terceira geração de artistas (Bruno M, Agre G, Puto Tuga, Puto Lilas) oferece letras mais elaboradas, propõe desafios verbais com outros artistas (chamados ‘bifes’) e se identifica com bairros específicos em Luanda (MOORMAN, s/d: 08-09 apud FARIA, 2014, p. 87-88).

Diante dos interesses dessa pesquisa, apesar de considerarmos esse processo de mudança do Kuduro, tomarei como referências a segunda e terceira geração por um aspecto evidente, isto é, os textos se tornam mais expressivos, de um ponto de vista discursivo-textual nessas últimas. Várias músicas do Tony Amado, por exemplo, são compostas basicamente pelas batidas e uma sequência mais repetitiva de palavras, ou seja, esses fragmentos muitas vezes assumiam a função rítmica, mais coerente com a proposta do Kuduro enquanto dança (música para animar/dançar).

As gerações subsequentes também continuaram utilizando as batidas como suporte fundamental e elemento de relevo, como reforçamos através dos nomes dados aos dois últimos discos de Bruno M. que, segundo Moorman (s/d), comporia essa terceira geração (Batida Unika Vol.1 e Batida Unika vol, 2). Não obstante, esse aspecto discursivo transformou a música, visto que passariam a ser compostas de letras rimadas e suportes tecnológicos cada vez mais atualizados.

Um exemplo desse processo de mudança e uso de texto mais elaborado é do Kudurista Dog Murras que, dentro desse quadro geracional, faria parte da segunda geração. De acordo com Wilper, “os kuduristas, que surgiram depois de Tony Amado e Sebem, revolucionaram a música, adicionando rimas e letras, tornando-o mais versátil, deixando de ser apenas simples animação de festas”. A música abaixo se chama “Angola bwé de caras”<sup>194</sup> e justifica tal apreensão.

---

<sup>194</sup>A Rádio Nacional de Angola (RNA, estatal) não aceitou tocar a música quando lançada em função do seu forte conteúdo de crítica social. Nesse mesmo ano de 2008, a empresária e filha do presidente José Eduardo dos

## ANGOLA BWÉ DE CARAS195 (Dog Murras)

Vamos fazer mais como; É nossa angola; Angola dos kota bué que tem que pode; E que tudo fazem; Angola dos inocentes, que na calçada morrem de fome; Angola que p'ro angolano é rica, é boa e maravilhosa; Angola que p'ro angolano é só desgraça ou vir da caixa; Angola tu bangakiebe, casas de praia, carros de luxo; Angola sukula zuata, estradas é buraco e casas sem tecto; Angola que tem de tudo, que estende à mão e ajuda os outros; Angola que não tem nada, está desgraçada e bwé rebentada; Boa angola p'ro chinês, boa angola p'ro português, boa angola p'ro libanês hum...hum.hum p'ro angolano; Boa angola p'ro senegalês, boa angola p'ro inglês, boa angola p'ro francês humc..humc p'ro angolano;

Refrão: É minha angola; É tua angola; É minha angola ;É nossa angola (bis)

Angola do petróleo, do diamante e muita madeira; Angola do paludismo, febre tifóide e muita diarreia; Angola dos talé bosses comem sozinho e muita ambição; Angola que é da gasosa, corrupção tapa visão; Angola dos herdeiros que não fazem nada e tem bwé de massa; Angola do kota honesto, que bumba bwé e não vê nada; Angola das fezadas, bwé de emprego para as mesmas pessoas; Angola da frustração, é só beber, roubar e matar; Boa angola p'ro americano, boa angola p'ro indiano, boa angola p'ro maliano humcu..hum p'ro angolano; Boa angola p'ro brasileiro, boa angola p'ro nigeriano, boa angola p'ro marroquino; Hum...hum pro angolano; Éh kalingindó, kalingindó xuta! É na baliza é na baliza ui vasilou golo! Kalingindó, kalingindó xuta! É na baliza é na baliza ui vasilou golo! Angola do crescimento, do investimento é só sucesso; Angola que está no gesso, sem água e luz, só retrocesso; Angola dos arrogantes, narizes em cima tipo não caga; Angola cheio de poeira, bwé de lixeira até dá vergonha; Angola dos condomínios, engarrafamentos e dores de cabeça; Angola que quando chove não há chefe que marca presença; Angola do bajulador engraxador e sorriso podre; Angola dos aeroportos, revista o mano revista o pobre

Refrão: É minha angola; É tua angola; É minha angola ;É nossa angola (bis)

Angola dos anseios do crescimento de uma nação; Angola do bloqueio do impedimento da geração; Angola dos corajosos, dos empreendedores e mente aberta; Angola dos invejosos, detractores visão limitada; Angola das revistas, muitos sorrisos, lindos cenários; Angola ecos e factos, muitos choros tudo ao contrário; Angola do rico é rico, muito conceito com preconceito; Angola do pobre é pobre, que nasce pobre e morre pobre

Antes de iniciar a análise da letra<sup>196</sup> gostaria de fazer uma breve consideração sobre um “esforço ausente”. É interessante perceber como a letra de Dog Murras tem sido analisada em vários textos acadêmicos de distintas áreas do conhecimento (história, musicologia, antropologia e sociologia). No meio da análise da letra do Dog Murras, em função da dificuldade com o calão, fui buscar na internet recursos para transcrição, interpretação e

---

Santos, Tchizé dos Santos, publicou um artigo intitulado refutando algumas das críticas musicas por Dog Murras. Nesse mesmo ano de 2008 foi distribuído o disco Pirata “Variada”, que compilava uma série de músicas com conteúdo semelhante.

<sup>195</sup> DOG MURRAS (2008).

<sup>196</sup> Diante do problema analisado acima, isto é, da falta de letras publicadas do gênero Kuduro, disponibilizarei as letras na íntegra, embora não queira assumir com isso a responsabilidade de analisá-las em sua totalidade.

decodificação do texto. Nessa busca localizei excertos novamente nas publicações de Alisch e Siegert (2011), Moorman (s/d), Conceição (2008), Wilper (2011) e Faria (2014).

A interpretação da letra, bem como a sua transcrição na íntegra, passou pela coleta dos fragmentos utilizados nos diversos artigos, audição da música no YouTube e uso do trabalho lexicográfico de Manuel (2012). Com este percurso, consegui a letra na íntegra e um maior número de sentidos associados a ela e ao autor. Acredito que essa música, assim como o Dog Murras, assume grande importância na história do Kuduro angolano, mas também suponho que a carência de um número maior de letras publicadas leva a esse “ciclo interpretativo”. Não obstante, reconheço que isso se torna mais um dado de pesquisa relevante e, por este motivo, exponho-o aqui. Arranjada essa nota, ressaltamos que o Kuduro passou a se sustentar pelo discurso nessa última geração, muito embora a dança tenha continuado assaz presente e indissociável do gênero.

Falando do conteúdo social da letra, podemos inferir que o texto de Dog Murras está relacionado e dialoga com um contexto no qual o país passou por um processo de reconstrução e redefinições de planos em virtude do fim da guerra civil recente, em 2002. A exposição do caráter contraditório e conflitivo desse processo é um recurso adotado por Dog Murras, já que a abertura de Angola para o processo de globalização não garantiu os retornos sociais e econômicos para o país como um todo, mas, pelo contrário, reforçou ainda mais as assimetrias locais e transnacionais. Murras, portanto, aponta os desalinhos de uma sociedade em reconstrução face os perversos efeitos da guerra.

Como estratégia discursiva, Dog Murras apresenta Angolas distintas, uma repleta de possibilidades que pode ser aproveitada pelos estrangeiros e elite local e outra que não pode acessar os recursos socialmente valorizados e demasiadamente mal distribuídos. Os chineses estão sendo largamente empregados na construção civil em Angola, assim como os brasileiros e franceses ocupam postos de trabalho com remuneração bastante díspare. Os portugueses, por sua vez, ainda desfrutam das implicações de anos de colonialismo.

Esta última Angola suporta as mazelas dos processos e projetos de desenvolvimento pouco atentos à questão do desenvolvimento humano. Além desse aspecto, a imobilidade de classe também é explorada na letra, quando se afirma que a “Angola do rico é rico, muito conceito com preconceito; Angola do pobre é pobre, que nasce pobre e morre pobre”. Não é a toa que o período de 1990 a 2004, anos que perpassam a emergência do Kuduro e o seu desenvolvimento para a sua segunda fase (letras mais presentes), é chamado pelo cientista

político Nelson Pestana (2004) de "Estado Predador" (1990-2004), ou seja, aquele marcado pela transição democrática e de liberalismo econômico desenfreado.

A letra de Dog Murras parece demarcar, exatamente, essa passagem ou exprimir o caráter de crítica social que também poderemos achar noutras músicas, muito embora não assuma prevalência. Ainda que não encontremos muitas vezes esse discurso direto de crítica social, não devemos deixar de reconhecer o componente político sempre presente no calão que, em última instância, reafirma e recupera uma discussão ou memória que foram sistematicamente violentadas pelo processo de colonização. Percebamos o uso de palavras como Kota (adulto mais velho), Bwé (muita), Sukula Mulata (lavanderia situada em Talatona, bairro planejado e de elite em Luanda), Banga (ostenta) e a referência à memória de uma infância partilhada:

Rememorando a cantiga cantada nas cirandas, os produtores textuais suscitam a ideia de dar as mãos, unir-se para marcar os gols evocados pela expressão kalingindó xuta e necessários para reverter o placar negativo que impede o surgimento de um país vitorioso no ranking de desenvolvimento humano: (...) Éh kalingindó, kalingindó xuta! na baliza é na baliza ui vasilou golo! Kalingindó, kalingindó xuta! É na baliza é na baliza ui vasilou golo! (CONCEIÇÃO, 2008, p. 7).

Segundo Alisch e Sierget, a história de Dog murras é idiossincrática, pois revela o patriotismo e nacionalismo, apesar do conteúdo crítico que ele nos apresenta. Trata-se, segundo as autoras, de um exemplo mais evidente da agência política do Kuduro, ou dito de maneira mais ponderada, que reconheceremos mais facilmente como política.

Ele popularizou o patriotismo à maneira peculiar, habilitando-se a usar os símbolos nacionais com orgulho e como uma declaração de moda. Dog Murras alcançou a fama durante os primeiros anos após a guerra civil, mas parece que a sua popularidade no seio da geração mais jovem tem diminuído. Murras integra uma variedade de estilos musicais populares no seu Kuduro e relaciona-se com os problemas da sua sociedade nas suas letras (ALISCH; SIERGET, 2011).

Aqui voltaremos a um dos pontos nodais da pesquisa, isto é, a relação sempre intrincada que envolve o globalismo da apropriação musical, os processos de identificação locais, a negativização dos aspectos culturais dos agentes e a ambivalência do desejo ou recusa de integração. Estou de acordo com Conceição quando a autora percebe que o Kuduro está inscrito localmente e temporalmente, embora estes não determinem o que ele se tornou. Enxergo o Kuduro como prática discursiva resultante de um esforço criativo e de agência. Para Conceição, essa dupla ligação implicou num processo de hibridização da cultura jovem

urbana, que não se desvincula das tradições locais, nem mesmo do modelo da Indústria Cultural norte-americana, que continua presente, mesmo como sombra. (CONCEIÇÃO, 2008). Como assinala Faria, é presumível encontrar uma lógica de produção do Kuduro no sentido que investe “a indústria cultural, à qual estão conectados, embora se encontrem à margem daqueles que são considerados os grandes centros de produção – tanto por sua localidade geográfica quanto por sua posição na indústria da música” (FARIA, 2014, p. 86). Canclini, no viés do hibridismo, também notará que se coloca para estes sujeitos uma “sociabilidade híbrida que as cidades contemporâneas induzem nos leva a participar de forma intermitente de grupos cultos e populares, tradicionais e modernos. A afirmação do regional ou do nacional não tem sentido nem eficácia como condenação geral do exógeno” (CANCLINI, 2013, p. 354). Desta maneira, para ele as práticas culturais precisariam ser compreendidas como a habilidade de interagir com as múltiplas ofertas simbólicas internacionais a partir de posições próprias.

Conseguimos vislumbrar o elemento de confronto e dissidência quando, por exemplo, os sujeitos asseguram o elemento das línguas nacionais, o uso do calão e do burguês, bem como uma intenção de integração, já que esses elementos são saturados pelo contraste daquilo que fora mundializado por meio de processos mais ou menos tensos. Poderíamos declarar, inclusive, que o uso de línguas nacionais e do calão no Kuduro opera oposição ampla, pois renegociam um processo histórico de violência e de colonização. Essa negociação é um procedimento também para repensar os termos e as posições que as línguas podem ocupar e, nesse sentido, assumem um caráter político e corroboram com os processos de identificação.

Desta maneira, gostaria de trazer para debate mais uma letra que pode elucidar os propósitos dessa tese e, segundo Moorman, está localizada no conjunto discursivo da terceira fase do Kuduro - esta que pude acompanhar mais de perto<sup>197</sup>. Estou falando de Bruno M. e da música “Não me leves a mal”, que integra o disco Batida Únika vol. 2. Essa ideia de ruptura ou de recondução do gênero identificada por Moorman também é corroborada pelo próprio Bruno M em entrevista. Diz ele: “gravei a minha primeira música em 2004 e era uma nova vertente que nascia no Kuduro, tanto na forma de cantar, tanto... como na estrutura da música e si. E lá iniciou um caminho pra gente que segue até agora”. Perguntado também sobre o que diferenciava aquele tipo de produção em relação a produção que o antecede, Bruno M. reforça o uso de um texto mais elaborado que, segundo ele, apresentou novas possibilidades:

---

<sup>197</sup> Todos os kuduristas que entrevistei estão situados nesse universo prático-reflexivo

“Eu trouxe uma nova vertente, uma nova forma de cantar, um novo flow<sup>198</sup> e depois acarretando muito seguidores, tanto mais teen até tanto mais, tantas vertentes da música atualmente, né?”.

NÃO ME LEVES A MAL<sup>199</sup> (Bruno M.)

I. Tu podes ter fundos e mundos; E perder tudo em um segundo; Pagas pra falar o inglês; Quando não sabes nem falar quimbundo; E se te apresentam alguém; Primeiro olhas pro calçado; Só depois é que olhas pra cara; E por mais que estejas errado; Não admities quem te repara; Classificas cada pessoa; Pelos bens e pelo dinheiro; Amizade pra ti é boa; Quando tem cariz financeiro; E assumes papel de palhaço; Quando pretendes conquistar espaço; Consegues enganar abraço; Quando queres levar um pedaço; De certeza absoluta; Desse jeito você não ganha; És daquele tipo de fruta; Que cai do pau e ninguém apanha; Pois o esperto almoça e não janta; Ser fantoche não adianta

II. Uns morreram pra fazer história; Outros nasceram pra contar histórias; É triste viver na derrota; Quando os teus sonhos são de vitórias; O zungueiro que sonhou alto; Deixou os verdes do planalto; Pra vir sobreviver no asfalto; E trocou os meios rurais; Por cidades capitalistas; Poluições ambientais; E pra zungar há riscos fatais; Passando o dia fugindo; Ou “metendo bem” os fiscais; Porque o jabakulé fala mais; E quem nega esta verdade; É porque não está interessado; Em resolver todo esse dilema; E é esse o nosso problema; Os mais velhos sempre disseram; Que a conversa leva ao consenso; E é dessa forma que eu penso; Senão, ficaremos naquela; Nem agua vem, nem agua vai

III. Estamos cheios de pressa; E queremos tudo depressa; Aumentando as importações; Até frutas e hortaliças; Venhem de barcos e aviões; Acho que chegamos ao extremo; Nos gabamos com o que não temos; E não valorizamos o que temos; Depois vais ao país dos outros; Gastar dinheiro e tirar fotos; Sem conhecer o nosso turismo; É falta de nacionalismo; No Namibe tem Welwhytschia; No Lubango a Serra-da-Leba; E também tem a Tundavala, Não há melhor água que se beba; Em Cabinda tem a Maiombe; Onde a natureza se esconde; Em Malanje a Palanca Negra; Patrimônio que nos alegra; E as quedas de Calandula; Maravilha que não se calcula

Como já exposto acima, nessa terceira fase do Kuduro o aspecto da hibridização se mostra ainda mais presente, que vai desde a moda, ou seja, a forma como os kuduristas se vestem, até mesmo como se produzem no sentido mais amplo. Como mencionei acima, a produção do disco de Bruno M. e, por conseguinte, a imagem apresentada nele, leva-nos a uma aparente dimensão mais globalizada e de pouca coloração local. Não obstante, basta começar a audição para termos uma experiência e acessarmos os elementos nacionais/locais que estão presentes e assumem destaque. O português angolano, o quimbundo, o calão, a “batida únika”, as referências espaciais, ou seja, tudo isso, traz o ouvinte para perto, ou melhor, para dentro de Angola (ou para as bordas).

<sup>198</sup> Inspiração

<sup>199</sup> BRUNO M, *Batida Únika vol. 2*, (2012).

Um tema norteador pode ser pinçado da canção, isto é, o capitalismo e suas incidências nas práticas humanas. Notemos que, novamente, a questão discursiva se mostra importante, como já tínhamos analisado a partir das entrevistas com o próprio Bruno M. Segundo ele.: “Tem que tem mensagens, então pra mim isso é fundamental”. Existe, portanto, uma metanarrativa em Bruno M. que poderíamos sintetizar como um desejo de transformação e de justiça social associada a um tipo de nacionalismo ou valorização do local. Esse aspecto de defesa aparece já no início da música, quando o autor apresenta possíveis incoerências produzidas pelas lógicas globalizantes que, neste caso, poderiam ser vistas como “colonizadora das mentes”. O ávido desejo pela inserção social através do consumo também levaria a contrasensos como, por exemplo, pagar pra falar inglês quando a língua local ainda não fora dominada. O quimbundo, como já foi apresentado, é uma língua nacional que, dentro dos processos de colonização, tentou ser abafado pela empresa colonial portuguesa. Na sequência da letra várias críticas vão sendo elaboradas em torno do consumismo, do ritmo frenético das cidades urbanizadas (a estética do Kuduro tem bastante disso) e do individualismo exacerbado pelas ideologias de base capitalistas.

A própria dinâmica do êxodo rural é problematizada na letra e o fascínio da cidade torna-se condição para o trânsito de pessoas que, não raramente, culmina em processos de marginalização e impedimento de acesso aos recursos desejados no mundo urbano. Diante das lógicas de desenvolvimento pouco interessadas em projetos de sustentabilidade, a desigualdade se torna tema urgente. Nesse momento aparece o calão e a vida precarizada do Zungueiro que “corre riscos fatais”, ou seja, trabalhadores e trabalhadoras informais que vendem “de tudo” nas ruas de Luanda e habitam os mussekas da cidade (local de referência para a produção de Kuduro). De acordo com a letra, podemos reconhecer esse sujeito que, sob a “promessa de felicidade ou melhores condições”, desloca-se cheio de sonhos para o asfalto, lugar que “concretamente”, torna-se um ambiente de recusa ou negação.

Foto 33 - Zungueiras no mercado São Paulo<sup>200</sup>

Foto 34 - Zungueiras no mercado São Paulo

Outra palavra do calão que aparece na música é o **Jabakulé**, que possui grafia e sentido semelhantes ao que temos no Brasil, isto é, Jabaculê ou somente Jabá<sup>201</sup>. Poderíamos definir o “Jabá” como suborno, sendo mais utilizado no universo da música quando o artista paga para sua música tocar nas rádios e, desta maneira, além da divulgação, existe posteriormente o recolhimento de direitos autorais decorrenre da execução pública.

<sup>200</sup> Fonte: Caio, 27 de Maio de 2012, Luanda- Angola, em arquivo digital

<sup>201</sup> Em entrevista com o kudurista Sacerdote, que também faz parte dessa terceira geração, ele tentou explicar o sentido do Jabakulé e se surpreendeu com o fato de fazermos o mesmo uso.

Novamente o calão aparece como distintivo, compõe uma comunidade discursiva e transtorna a norma culta.

Destaca-se e se critica ainda na letra o encanto e auratização pelo alheio, que vai desde a língua até toda sorte de ambientes que são propulsionadores do turismo na era global. Em “não me leves a mal”, Bruno M. fala notadamente para o angolano, como é possível observar nas “pessoas” utilizadas - embora que ocultas em alguns casos - que são “nós” e “tu”. Nesse afã crítico, Bruno M. finaliza a música referenciando alguns símbolos da memória e natureza angolana como: a planta Welwhytschia, também conhecida como polvo do deserto, que só pode ser encontrada nessa região e consta no livro dos recordes devido ao tamanho de sua folha (chega a 4 metros de comprimento); Serra de Leba, formação montanhosa conhecida pela beleza natural, sua altitude, como também o encaixe e planejamento de sua estrada, Tundavala, abismo de cerca de 1.200 metros formado devido ao desnível das montanhas que forma uma fenda; Maiombe, floresta considerada o segundo “pulmão do mundo” (perde apenas para Amazônia) onde encontraremos raras de espécies de fauna e flora; Palanca negra gigante, espécie de antílope endêmica de Angola que simboliza vivacidade, velocidade e beleza; Quedas de Calandula, situadas no rio Lucala e são as segundas maiores quedas do continente africano.

Dessa forma, devemos intuir que, em Bruno M., mais do que um desejo de construção de uma auto-identidade dos mussekés, existe uma preocupação também com essa periferia também que não é local, mas uma periferia de caráter global onde Angola se inscreve. As preocupações, portanto, são também mais generalistas e descobrem problemas relacionados aos rumos do Estado-nação, um país recém-independente e aberto aos dilemas de inserção autônoma num mundo globalizado, de qual seu processo artístico tem relação umbilical.

A questão do acesso desigual aos recursos socialmente valorizados é a tônica do “batida únika vol. II”. Na faixa treze, intitulada como “por cada lágrima”, esse tema reaparece forte, assim como o desejo e otimismo de Bruno M. no que se refere à superação desse estado de coisas - apesar de que esse desejo não abrande o potencial crítico de Bruno M. O músico pensa um percurso custoso, já que a esperança e necessidade dos sorrisos (as mudanças positivas) - não implica na obstrução das lágrimas (dificuldades e obstáculos) - que, sendo parte de toda ação de transformação social, continuarão a escorrer. Entretanto, o desejo maior expresso na letra é que essa conta se torne positiva. Não se trata, assim, de “engolir o choro”, mas de direcionar essa vazante para um curso de justiça e emancipação.

BRUNO M202. (Por Cada lágrima)

Refrão: Por Cada lágrima dois sorrisos, é tudo que eu mais preciso; Por Cada lágrima dois sorrisos, é tudo que eu mais preciso; Por Cada lágrima dois sorrisos, é tudo que eu mais preciso; Por Cada lágrima dois sorrisos, é tudo que eu mais preciso

Rezo por todos que passam fome; Sem identidade nem nome; Lagrimam por falta de afecto; Pra ter uma família e um teto; São olhados como inferiores; Mas tal como nos são lutadores; Com bve de sentimentos e dores; Imagina se fosse tua; A família que está na rua; O mendigo que esta na estrada; Sem abrigo e sem morada; A criança que pede esmola; Quando devia estar na escola; Como ir pra escola, com fome e sede?; Ela não te rouba, mas pede Mesmo assim, sem um pouco de amor; Só lhe das frustração e mais dor; E ela procura uma companhia; Perto daquilo em que não devia; O peixe no mar não se afoga; Com a bola que aparece se joga; Seu abrigo agora é a droga; Mais do que isso a sociedade pode; Mas não consegue lhe dar; Porque todos querem facturar; E assim deixamos o vento levar; O que e de nos e é como nos; Pessoas nocivas e sem voz; E nasce um novo criminoso; Mais prematuro e mais perigos; (Refrão)

Lembra-te da minha existência; Quando pensares em desistência; Tome nota desse recado: As vezes a pior derrota é pensar que já estas derrotado; O tempo passa tão depressa; Um dia acaba e outro começa; Uma péssima sensação; E sentir-se abandonado; Por quem andou sempre do teu lado; Mas eu prefiro; Um amigo com cara de falso; Do que um falso com cara de amigo; Hoje em dia a felicidade; Depende de bens materiais; Nós vivemos na falsidade; Como coisas artificiais; O dinheiro por traz de tudo; E todos atrás do dinheiro; São os problemas do mundo inteiro; Mas o poder não tem paradeiro; Hoje esta contigo, amanhã conosco; Sou sincero comigo mesmo; E verdadeiro para convosco; Quando a água do rio seca; Quando o velho fica careca; Há muita historia pra se contar; Tenho alguns motivos pra rir; Mas outros tantos pra lagrimar; (Refrão)

Canto tentando não estar sentado; Num outro canto pensando; Nos problemas da “life”; Também quero filhos e “wife”; Cada dia, o sol nasce e brilha pra todos; Ate quem vive em casa de lodo; Onde há fome, não há respeito; Não há sorriso nem compreensão; Agora imaginem vocês, Quantos estão a falta de pão; Pra piorar, sem educação; A culpa também e daqueles que ensinaram-nos; Que as nossas necessidades; Falam mais alto que a moral; Somos todos necessitados; Será que ainda temos moral?; Eu dedico essa canção; Para todos os angolanos; Que não trocam a moral pelo pão

A maior necessidade, portanto, é ver a mudança acontecer e, através das músicas e práticas discursivas, kuduristas como Bruno M. oferecem e se constituem como modelos de superação, principalmente por satisfazerem as condições desta outra trajetória possível para aqueles que vivenciam cotidianamente a precarização de serviços básicos. Bruno M. tem relação umbilical com a periferia de Luanda (sendo ele do bairro dos combatentes, para ser mais preciso) e, ao realizar uma leitura aguda dos processos sociais, também se coloca como espelho ou reivindica a moral ou corporificação das palavras pelo exemplo: “Lembra-te da

---

<sup>202</sup> BRUNO M, *Batida Únika* vol. 2, (2012)

minha existência; Quando pensares em desistência”. As dificuldades não são ignoradas e, neste sentido, é possível intuir a imaginação sociológica do artista que faz conexão entre vida cotidiana e estrutura social. As metáforas “O peixe no mar não se afoga; Com a bola que aparece se joga; Seu abrigo agora é a droga” denunciam a compreensão de que as condições materiais de existência tem, necessariamente, algum tipo de rebatimento na escolha dos sujeitos que, aqui de forma literal, recaem no uso de drogas.

As letras de Bruno M são também “dicas” para os jovens, como ele mesmo sinalizou em entrevista. O uso da primeira pessoa na letras, recurso utilizado também por outros kuduristas, alimenta uma relação ainda mais direta, pois somada à identificação com o lugar de origem, estabelece-se uma aproximação com o destinatário. A crítica, portanto, não conduz a um espécie de nilismo, mas se constitui como aviso urgente, espalhado e amplificado pelos candongueiros nas ruas de Luanda.

Apesar da tajejória de superação, o kudurista admite que tem “alguns motivos pra rir; Mas outros tantos pra lagrimar”. A ascensão social do kudurista, entendida aqui como melhoria de renda, como também aumento de prestígio e poder (WEBER, 1974), não implica na aquiescência de um sistema que reproduz as desigualdades. “Os motivos pra lagrimar” se apresentam para aquele que vê a falência de procedimentos e as “ações com relações a fins” se tornarem, fundamentalmente, instrumentais. Além disso, o individualismo exacerbado e o consumismo também são conjecturados em “não me leves a mal”. As implicações dessa adoção são problematizadas e, ao que se tornarem valores últimos, Bruno M. conduz a a crítica com acidez. Como aparece na letra, os direitos básicos ainda são negados para grande parte da população angolana : “Como ir pra escola, com fome e sede?”. No final da letra, Bruno M. dedica a canção “Para todos os angolanos que não trocam a moral pelo pão”, isto é, aqueles que não cedem às relações personalistas e imediatistas típicas de uma carência sistêmica, ou seja, sujeitos que não se corrompem pelas possíveis vantagens individuais que ele tanto critica.

O que é possível suturar de forma coerente na produção discográfica de Bruno M são os elementos de volição e enaltecimento da juventude angolana que, embora vivencie situações precárias, não está condenada e, muito menos, deveria viver sob estigma. Na entrevista que realizei com Bruno M., ficou evidente que o Kuduro se colocou como importante meio de expressão para os jovens que moram nas periferias. Diz ele: “O Kuduro serviu de meio de livre expressão de muitos jovens, sobretudo aqueles que não se sentiam

diferenciados disso ou daquilo, né?” A trajetória de Bruno M., como ele mesmo admitiu em entrevista, foi de superação por meio da inserção social que o gênero comportou. Diz ele:

no meu caso concreto, eu nem vos falei disso, mas... eh... antes de começar a cantar eu fazia parte de uma gangue da minha zona, os combatentes. E... hum... Digamos que, a música, o Kuduro na altura, em 2004 mesmo, 2003, 2004 até mais ou menos 2006 ou 5... o Kuduro, naquela altura, estava muito fortemente associado à marginalidade. Porquê? Por mesmo as gangues na altura faziam músicas de Kuduro. Faziam músicas e Kuduro, o Kuduro sempre foi um estilo de música muito popular em Angola. Muitas pessoas que faziam Kuduro já estavam inseridas em gangues, isso foi uma febre, foi um fenómeno social que aconteceu em Angola. Felizmente estamos a verificar agora mais ou menos a extinção disso, mas foi uma realidade muito for... muito presente. Mesmo não foi só classe baixa, bairros de classe média e certos miúdos de classe alta já estavam ali inseridos nas gangues e o Kuduro acabou por... ah... aliar-se a isso... aliar-se a isso muito fortemente e mesmo a opinião pública já criticava muito o Kuduro no geral por associar o Kuduro à marginalidade, à criminalidade... (...)No meu caso concreto a música foi um elemento, um dos elementos que ajudou-me a deixar aquilo pra trás. E olha que eu posso afirmar e aliás, tantas (inaudível 13min31s), né? E eu consegui trazer comigo, muita... muitos jovens que também estavam inseridos naquele mundo. Porque depois eu consegui sobrepor à música aquilo... (...)E dedicar-me muito exclusivamente a música. Então eu acabei por arrastar muitos... seguidores, muitos mesmo (Entrevista inédita concedida a Caio, 29 de Maio de 2012, Luanda - Angola, em arquivo digital).

Ainda com relação às preocupações discursivas de Bruno M., poderíamos advertir o seu desejo de crítica ou posicionamento perante a sociedade angolana.

eu pessoalmente, sempre tive uma observância social muito forte, independentemente do ritmo, das danças, do... da... das festas, do pula-pula. Sempre tive uma observância social muito forte, né? Eu acho que é fundamental termos alguma preocupação com aquilo que nos circunda, né? E olha que a música é um meio de comunicação massiva... (...)Então temos que aproveitá-la positivamente. Ah... então é por aí onde eu me baseio e... ah... eu manifesto muito isso nas minhas músicas. (...)E não foi fácil inserir a vertente social no Kuduro, conforme eu acabei por fazer... Porque mesmo na altura o Kuduro era pula, pula, pula, pula, pula. Mexe, mexe, mexe, mexe. Eu entrei mais ou menos nessa leva, mas com o decorrer dos tempos fui educando e acostumando as pessoas a ouvir algo diferente. Então eu tive um desafio muito forte neste meu último álbum que era exatamente fundir no ritmo forte do Kuduro com as mensagens. E era uma fusão mais ou menos perfeita em que pessoas possam dançar, mas as mensagens lá muito presentes. Então, é mais ou menos nisso que foi sendo o meu percurso e a vertente social nas minhas músicas (Entrevista inédita concedida a Caio, 29 de Maio de 2012, Luanda - Angola, em arquivo digital).

O recurso do calão, por outro lado, não é tão utilizado na letra de “por cada lágrima”, com exceção do “Bwe”, que significa “muito”. Bruno M., contudo, faz uso de outro tipo de hibridismo, ao justapor palavras de língua inglesa à estrofes escritas em português. A substituição, inclusive, permite a composição da rima: “Nos problemas da **‘life’**; Também quero filhos e **‘wife’**”. Esse recurso é bastante utilizado por Bruno M. noutras letras do “batida

única vol. II”, disco que tive acesso a todas as transcrições. Esse alargamento, inclusive léxico, fora discutido no capítulo primeiro quando pensamos acerca do consumo global de produtos culturais que, não raramente, ampliam e complexificam os processos de identificação e, por conseguinte, extrapolam-se as línguas nativas.

O que gostaria de reforçar, no entanto, é que se trata também de um processo de identificação que volta o olhar para aquilo que aproxima, mas também que singulariza. Na letra de “Tchubila”, que integra o repertório do disco “Batida únika” lançado em 2008, o calão na Música de Bruno M. é ainda mais presente, assim como a escolhas estéticas e de produção visual estão mais próximas do Rap. O primeiro disco da série “batida únika” fez bastante sucesso em Luanda, tornou-se referência na produção do gênero e, segundo o próprio Bruno M. conduziu a sedimentação do estilo. Apesar disso, diz ele que: “foi muito difícil romper as barreiras da elite. Da classe média e alta... Foi difícil, foi mesmo... as pessoas ainda tinham aquele preconceito (...) ‘Não ouço isso, não danço isso, não escuto isso’, mas, felizmente, aos poucos isso foi mudando.”



Foto 35 - BRUNO M., Batida Únika vol 1. (2008)<sup>203</sup> e Batida Únika vol. 2 (2012)<sup>204</sup>

Antes de analisar a letra de Tchubila, gostaria de fazer referência a inserção ou alargamento dos espaços de circulação de Bruno M., que sai daquele circuito mais autônomo e adentra num universo com mercado mais elaborado - embora ainda possamos qualificá-lo como de nicho. Essa mudança no circuito, acredito eu, tem implicações estéticas também. Para Vicente, os circuitos autônomos seriam aqueles que:

sem a presença de grandes gravadoras ou redes de mídia de alcance nacional, fornecem condições para as apresentações musicais, produção, divulgação e venda de discos dos artistas que os integram. Estes circuitos podem ter uma localização geográfica definida ou relacionar-se a identidades étnicas, religiosas, urbanas, etc. Nos termos de sua viabilidade econômica, considero três aspectos fundamentais para a sua constituição: 1) as

<sup>203</sup> Disponível em: <http://br.redmp3.cc/cover/2814024-460x460/batida-unica.jpg>. Acesso em: 15/01/2015

<sup>204</sup> Fonte: Caio, 16 de Janeiro de 2016, Serra Talhada- Brasil, em arquivo digital

possibilidades de pulverização da produção musical e redução de seus custos propiciadas pelas tecnologias digitais, que viabilizaram não só a criação de estúdios locais, como também o retorno do investimento a partir da venda de quantidades cada vez menores de discos. 2) o surgimento de redes locais de comunicação, como pequenas emissoras de TV, rádios comunitárias, livres, piratas, etc, que tendem a incorporar a produção dos artistas locais à sua programação, ao contrário do que ocorre com as grandes redes de mídia. 3) a possibilidade da intercomunicação global – principalmente pela Internet – que permite a ampliação do mercado potencial dessa produção (através de migrantes que deixaram o local, grupos que partilhem os mesmos valores identitários, etc). (VICENTE, 2005, p.11).

Perguntado sobre os lugares que já tinha feito apresentações, Bruno M. enumera alguns países de língua portuguesa como São Tomé e Príncipe, Portugal, Brasil, mas não somente nestes, como é o caso da China e África do Sul. Elenco estes aspectos para levantar uma hipótese<sup>205</sup>, isto é, que o desejo de internacionalização e alargamento dos circuitos de exposição passaria também por redefinições ou novas estratégias discursivas, que sinalizam uma linguagem menos codificada. Neste sentido, reforço as ambivalências que esse fenômeno e sujeitos carregam, ou seja, esta recusa e desejo de integração que passa, necessariamente, pela abertura cosmopolita global e o arrojo resistente do local. Vejamos a Letra de Tchubila, lançada em 2008.

#### TCHUBILA206 (BRUNO M.)207

Refrão: Tchubila...tchubila...tchubila...; Tchu...tchu...tchu... tchu... tchu...tchubila;  
Tchu...tchu...tchu...tchu...tchubila; Tchu...tchu...tchu... tchu... tchu...tchubila;  
Tchu...tchu...tchu...tchu...tchubila; Tchu...tchu...tchu... tchu... tchu...tchubila;  
Tchu...tchu...tchu...tchu...tchubila; Tchu...tchu...tchu... tchu... tchu...tchubila;  
Tchu...tchu...tchu... tchu...tchubila

Vocês vejam só como é que o Kuduro mudou; Quem penso que ia dar show; Padre morreu missa acabou; Batida única chegou; Os intrusos estão a dar go; Eu encanto tipo totó; E produzo tipo caló; Tropa de choque é o ti'bobo; Mesmo distante num está só; Curti do mc katró; A verdade sempre narrou; Ti agostinho mô vitó; Nossa corrente não arreiou; Mô dom boy ti'dodó

Irmandade que nem causa show; Tropa de sangue é o k show; Ajoelhou mas nunca rezou; Muita gente ainda duvidou; Pensaram que o time bazou; Clima da cidade mudou; Sei que muito podre rolou; Tropa sem farda não parou; Ultima linha

<sup>205</sup> Aqui somente levanto uma hipótese, já que essa questão não poderia ser respondida a contento sem um profundo estudo de caso.

<sup>206</sup> Esse espécie de glossário foi construído a partir de consulta a diversos fóruns da internet e, sobretudo, a partir da consulta a pesquisa de Rosa Manuel sobre as “áreas de incidência semântica da linguagem da música kuduro” (MANUEL, 2012). *Os intrusos estão a dar go (a ir embora); garinas (namoradas); Bungula (confusão); Curibotas (os que nos falam mal); quitota (problema; confusão); Kota (pessoa mais velha); K show (kudurista angolano); Flow (inspiração); sambizamga a ingombota (mussekes/favelas e província de Luanda); Combatentes a Aldeia (bairros de luanda); mwangolé (angolano); ngonguenha (grupo de rap angolano); Mabelé (barro); ndimbado (marcado); telelé (telefone); Ché (companheiro); kazukuta (festa); Quitota (guerra)*

<sup>207</sup> BRUNO M., *Batida Únika vol 1* (2008)

conquistou; Porque o pipo curtiu do flow; Do-re-mi; Mi-fa-so; Do-re-mi-fa-sol-la-si-do; Eu sou a nota que faltou mas apareceu e conjugou. (Refrão)

Com bué de rimas abri um fundo tipo os cofres lá do banco bai; Corto o fôlego a todo mundo só tipo último samurai; Rimas crescem a cada segundo tipo a economia no dubai; Tudo que salta também cai; Mais eu sou tipo monte senay; Deixo garinas em stand-bye; Faço bungula rasta faray; Aos invejosos digo bye-bye; Estão a rezar que o disco não sai; Mas eu tenho a benção do pai; Ché vai dá ma...; Vai dá mal; Ché vai dá ma....; Vai dá mal; Essa vai pra" todos curibotas que querem ver a minha derrota; Nem no sonho nem na anedota;

No Kuduro serei sempre o kota ; Estou bem preparado pra" quitota; Com microfone tá batota; Tipo genito-inacio na mota; Do sambizamga a ingombota sou nº 1; Nem com batota; Nunca vou mudar a minha rota; Kuduro é viagem sem volta; E eu sou o cabeçário da frota; Minha batida já tem nota; E esse público amado é que vota; É melhor arrumarem as botas

Ontem te vi na minha plateia; Hoje já queres te armar em baleia; Kuduro é sistema sanguíneo e eu sou o coração que bombeia; Tu és sangue da minha veia; És como vírus da gonorreia; Causa estrago mais depois arreia; Eu te falo de boca cheia; És bastante carente de ideia; Pro" meu caminhão és pouca areia; Tipo soltura na cadeia; Sou a voz que esse público anseia; Dos combatentes a aldeia; Eu estou cheio de tropas e "playas"; Que completam a minha colmeia; Kuduristas de uma e meia; Vivem roubando rimas alheias; São vocês que procuram tarefa; Damas com corpo de sereia estou cheio delas na minha teia; Há kudurista que me odeia; Porque a criatividade chateia

O meu Kuduro é mwangolé; Tipo a ngonguenha e o mabelé; Não há boli-leite nem picolé; Brincas com fogo apanhas toté; Eué vai aquecer; Não há sapo nem jacaré; Lambulas estão a tirar o pé; Na minha claque tem bruno andrlambulasé; No teu bairro destroço qualquer; Ché madie ta querer que; Se a tua plateia quer me ver; Tó ndimbado até na tv; Tem minha face no telelé; Mais ta baté; Ché tira o pé; Tchilu do píruque; Nelo m tá dança bué; Desaparece pra" num te rompe; Estão a querer nos interromper; Porque o toque não tá se intender; Dança Kuduro não é ballet; Ché dj parou porque?; Se o meu Kuduro é que tá bate; Vai bater; Até não poder; Se preparem pra se defender; Carlos konde e o mo kalé; Matumira babado em que

Tropa sem farda não vou esquecer; O talento e o josué; Puro escócia e o mó cp; A dupla que nunca vai morrer; Bons momentos ainda vamos viver; O sucesso precisa fé; Demora mais vai acontecer; Mas você vai remexer sempre que ouvires o meu cd; E talvez tu possas saber ou compreender; Que o Kuduro nunca foi nem é; Kazukuta nem pingoté; Mais o doutorado também é; Um dos pilares desse dossier.

Trazer para discussão a música "Tchubila" tem o propósito de apresentar outros aspectos citados no capítulo segundo, mas não discutidos nas letras até o momento, isto é, o elemento prosaico e, mais do que isso, a disputa (bifes) e o conflito anunciado entre os mussekés. Neste sentido, a caracterização de Moorman pode ser corroborada aqui, visto que a terceira geração de kuduristas, onde ela localiza Bruno M., apresenta letras mais elaboradas, são mais provocativas e não deixam de revelar também aspectos identitários bastante específicos. Logo, não basta estar associado à periferia, mas há um espaço social mais

delimitado dela, isto é, o musseke ou bairro de origem. “Combatentes” é o bairro de Bruno M. e aparece referenciado em Tchubila e, desta maneira, a operação de excluir/incluir, característica dos processos de identificação, está presente.

Desta operação deriva uma série de outras estrofes que procuram trazer os contornos do que estão “dentro” e “fora” do grupo, como a metáfora da “tropa sem farda” presente na música - referência direta ao militarismo ostensivo que ainda permanece nas ruas de Luanda. “A tropa sem farda” que Bruno M. se refere passa pela coesão identificada no grupo social de origem e permanência (não é gratuita a metáfora da tropa) ou, na definição clássica de solidariedade, que são grupos que interagem frequentemente e compartilham fortemente crenças, valores e experiências (DURKHEIM, 2000).

Assim como acontece com a Cumbia Villera, existe, do ponto de vista discursivo, uma apresentação de si e a construção da representação do outro. Em várias passagens, essa tensão revela posicionamentos conflitantes e sentimentos de contrariedade decorrentes do destaque assumido pelos sujeitos com os quais se disputam questões concretas e imateriais:

Batida únika chegou; Os intrusos estão a dar go; “Estão a rezar que o disco não sai; Vivem roubando rimas alheias; Há kudurista que me odeia; Porque a criatividade chateia; Essa vai pra” todos curibotas que querem ver a minha derrota; Eu te falo de boca cheia; És bastante carente de ideia; Pro” meu caminhão és pouca areia.

Em todas essas passagens, o estilo do Kuduro se mostra, de alguma forma, cindido localmente, muito embora essas não sejam as questões que saltem aos olhos do público estrangeiro ou mais distraído. São nas letras e em festivais locais como o “I love Kuduro” que essas disputas chamam atenção e deixam transparecer as agitações em torno desses elementos de pertencimento e recusas no âmbito local - fracionado e heterogêneo. Apesar disso, o Kuduro tem demonstrado potencial de unificação e existe, como já trabalhamos no capítulo segundo, um esforço do Estado na promoção do gênero como patrimônio a ser valorizado ou como representante de Angola noutros horizontes. Para além disso, pode-se depreender que, ao identificar o potencial massivo do gênero, o Kuduro tem sido vislumbrado também como “ferramenta”<sup>208</sup> para ocupação de jovens em situação de vulnerabilidade social. Essa afirmação pode ser intuída a partir de observações realizadas na 1ª KIC. Alguns vídeos que foram apresentados dentro da programação tinham esse caráter pedagógico e persuasivo, visto

---

<sup>208</sup>Faço o uso problemático da palavra “ferramenta” com intenção de apresentar a perspectiva instrumental do kuduro nesse contexto.

que a maioria dos jovens que compareceram ao eventos residiam nas periferias de Luanda e tinham forte interesse pelo gênero.

Além disso, em Tchubila novamente abrolha o sentimento de pertença à nação angolana, como confirmaremos no uso do calão. Canta Bruno M.:

O meu Kuduro é mwangolé; Tipo a ngonguenha e o mabelé”. Omwangolé significa angolano que, em muitas circunstâncias, contrasta com a figura do “Pula”, nome dado aos brancos e estrangeiros de Luanda. O Kuduro, por conseguinte, confunde os elementos que diferenciam radicalmente arte e vida: “Kuduro é sistema sanguíneo e eu sou o coração que bombeia; Tu és sangue da minha veia.

Além do Bruno M., outro representante dessa terceira geração que tive oportunidade de entrevistar e conhecer mais profundamente foi Puto Lilas, jovem representante do Ragel (Musseke de Luanda) que já tocou no Brasil e em Portugal, além de Angola, logicamente.

ENCHIMENTO<sup>209</sup> (Puto Lilas)

Refrão: Enchimento (3 vezes), isso tudo é teu?; Enchimento (3 vezes), isso tudo é teu?; Enchimento (3 vezes), isso tudo é teu?

Esse mundo ta lixado; O mundo ta todo virado; Mega massa ta por aleijado; Tem caenche gordo em todo lado; Wi que era fininho tipo peixe; Meteu mega pra ficar caenche; Todos querem desenvolver; Uns só querem aparecer; Mas é só pras garina te ver; E aquela ndengue que está bem quente; A ndengue do bom pacote; Tem bom bum bum pra levar chicote; Se deu injeção pra ficar mais forte; A garina esta caenche; A garina esta caenche; Refrão

Os matubos fazem fronteira (ai que besteira); Cuidado com a ponte, Cuidado com a ponte; Cuidado com a ponte squina; Porque a defesa coloco mina; Vos dar carga é a minha sina; Qualé mbicoioqualé mbilá; Quem ta cantaré é o puto líla; Pássaros aqui batem pala; Sambizanga vossa sanzala; Vosso lugar é lá na sala; Ohhh Papa ngulo e kota sidónio; Têm enchimento até na barriga; Não sei se de natureza ou mega; É realidade não é estiga...

Big Nelo e action nigga têm enchimento até no braçalé, no braçalé; Eu defendo o meu rangelé ; Selecção em jogo; Angola e Togo; Estádio stá cheio isso tudo é quê (enchimento); Refrão

Aquela garina do bom pacote; Com enchimento até no decote; Garina isso tudo é teu?; Ou é aplicação?; Será que não é emprestado; Vou nas bombas encontro engarrafado; Pergunto, isso tudo é que? (enchimento); O jovem com cara de tio; Bruno King o homem vazio; Na tua cara tem o quê?; Tchu k último grito dos caenche; Meteu só encheu na cabeça, sobe; Isto tudo é quê? (enchimento)

<sup>209</sup> PUTO LILAS, *Enchimento* (2011).

Olha o candengue empapuçado; A grelha já está ferrujada; A cara tá tipo cueca sem coada; É muita droga na cabeça; Um bit de memória estragada; Isso tudo é quê? (enchimento); Destruíu grupo por causa da massa; É a ânsia, Andeloy agora é carraça; Os lambas todos estão fora da praça, bandeira

Assim como na música Tchubila de Bruno M., as provocações aos outros kuduristas aparecem fortemente, como aquelas aos cantores Nagrelha e Bruno King, ambos dos do grupo “Os Lambas”: “Os **lambas** todos estão fora da praça; o jovem com cara de tio; Bruno King o homem vazio; Na tua cara tem o quê?”. Essa referência aparece no final da música e reforça a imagem de um gênero que carrega tensões, muito embora também produza subsídios para o reconhecimento. Em entrevista, pedi para Puto Lilas se apresentar. Diz ele: “como artista sou o Puto Lilas e estou à defesa do Rangel”. A partir da literatura, das letras e da entrevista, consegui, com alguma segurança, dizer sobre esses processos de identificação, que seriam conformadores de um grande mosaico. A reunião de pequenas peças consegue reproduzir uma imagem, mas nem sempre a configuração é harmoniosa. O Kuduro pode ser imaginado como mosaico por reproduzir uma imagem reconhecível de unidade, o que não significa compor uma imagem monocromática e homogênea do fenômeno.

O burguês é bastante utilizado, assim como em Tchubila de Bruno M. Segue alguns usos e seus sentidos: Enchimento (silicone); Lixado (com problemas); Caenhe (musculoso); Garina (qualquer mulher que um homem esteja se relacionando ou deseje se relacionar); ndengue (novinha); pacote (bunda); Sambizanga (musseke de Luanda); Rangelé (referência ao Rangel, musseke que Puto Lilas representa); candengue (criança); grelha (provavelmente uma referência ao kudurista rival, cantor dos Lambas); Lambas (um dos grupos de Kuduro mais famosos de Luanda); Bruno King (kudurista também cantor dos Lambas). Novamente, sustento o artifício de codificação que o Kuduro manobra através do burguês e, ao fazê-lo, acionamos um complexo léxico que se torna rudimento de um processo mais amplo de conformação de identidade.

A grande provocação da música, todavia, é o uso de anabolizantes, próteses ou mesmo outros recursos que transformam o corpo, mas tudo isso constituído de forma provocativa e extremamente jocosa. Podemos assegurar que essa tônica (humor, provocação e prosaico) e conteúdo representam grande parte da prática discursiva do Kuduro, ou seja, o atrelamento entre consciência histórica e política (uma possibilidade concreta, como vimos noutras letras) muitas vezes não estará na superfície, mas nas práticas discursivas que não envolvem apenas os textos, mas a condição de produção deles.

#### 4.4 Mixando os repertórios da Cumbia Villera e do Kuduro

Como tentei evidenciar ao longo do texto, a tese que desenvolvo não propõe, a rigor, uma comparação minuciosa entre os gêneros musicais analisados. Isso, inclusive, fora sinalizado a partir da escolha do objeto de pesquisa. Não obstante, entendo que se torna necessário trazer alguns pontos que permitirão uma comparação no sentido mais estrito. Antes de fazê-la, gostaria de chamar atenção novamente para o objeto de investigação da tese, isto é, o campo de forças das *práticas musicais em contextos periféricos (Kuduro e Cumbia Villera) que, por sua vez, revelam dinâmicas identitárias articuladas no espaço urbano contemporâneo sob a mediação de artefatos tecnológicos*.

Sublinho, portanto, que a preocupação maior da investigação sempre foi mais abstrata do que aparenta ser quando consideramos concretamente as práticas sociais e discursivas da Cumbia e do Kuduro. Minha angústia maior durante a escrita da tese foi tentar apresentar um processo dinâmico e não sucumbir às entranhas. Assumindo a metáfora simmeliana do sociólogo como “fotógrafo do cotidiano”, estimaria ser daqueles que usam lentes e recursos manuais para “construir” imagens borradas que dão conta do movimento, em detrimento das capturas que buscam a fidelidade do “retrato” – que nada mais é do que um congelamento do “objeto”. Não gostaria de passar uma noção deste último como algo inerte e “nitidamente artificial”, nem mesmo apresentar um objeto imóvel numa paisagem sem profundidade. Neste sentido, ao escolher um objeto que, na sua própria nomeação, já se mostra agitado -*campo de forças* -, procuro me desvencilhar de uma tradição sociológica, ainda positivista, que tem expectativas próximas daquele pintor retratista que não se percebe agindo, mas apenas como meio.

Benjamin (2007) percebe que a apresentação de algo deve privilegiar o método dialético e, dessa forma, existiria, possivelmente, um confronto mais ou menos explícito dentro dos processos históricos de mudança social. Para Benjamin, o campo de forças seria conformado a partir da penetração da atualidade no que ele chama de “fato histórico”. Ao sugerir este como objeto, entendo que assumo os riscos e potencialidades que o movimento nos expõe. Façamos disso um exercício menos cômodo, ou seja, para além de uma percepção do fenômeno como “música ligeira” para “ouvintes de entretenimento”.

#### 4.5 A Periferia e processos de identificação: das villas e dos mussekés

Quando decidi investigar os campos de forças que envolvem o Kuduro angolano e a Cumbia Villera argentina, a primeira questão que me chamou atenção fora o contexto social nos quais os gêneros musicais se conformaram. Esse contexto, por sua vez, está intimamente relacionado com os espaços sociais que poderíamos chamar de periférico-urbanos. A periferia que tratamos aqui é muito mais do que uma oposição ao centro, mas assume características mais objetivas. Reforço o que problematizei em nota no capítulo primeiro, ou seja, é preciso reconhecer que a noção de periferia extrapola o referente espacial e traz representações também polarizadas como *formalidade e informalidade, integração e exclusão, favela e bairro*. A questão da *ilegalidade* também aparece como prática e critério que distingue o espaço social periférico.

Contudo, discutimos um espaço social que, segundo Bourdieu, não pode ser admitido *a priori*. No modelo proposto pelo autor, a construção desse espaço social e simbólico deve levar em consideração também a localização dos princípios fundamentais dessa diferenciação ou mesmo a caracterização dos traços que tornam essas mesmas diferenças significativas nos distintos subespaços simbólicos.

Quando falo de periferia, neste caso, estou me referindo a um produto da urbanidade que se relaciona certamente com um universo material e sociocultural específico. Os agentes da Cumbia Villera e do Kuduro estão localizados nas margens de um sistema complexo de relações que, por sua vez, produzem desigualdades. Todavia, o termo periferia (ainda não quero falar de categoria ou conceito) está presente no cotidiano e tem largo uso nos meios de comunicação e, segundo Gamalho e Heidrich, é “interpretado nos corpos e incorpora valores (...) é simultaneamente abstração, exercício teórico, político e ideológico e, materialidade, pois compõe o espaço vivido de determinado segmento social”. (GAMALHO; HEIDRICH, 2008, p. 2). Neste caso, é adequado advertir que, em última instância, essas espacializações referenciam e hierarquizam sujeitos, pois a produção do espaço é resultante de intencionalidades, assim como a representação da periferia pode ser vista como intencionada. Nesta senda, Bourdieu afirma que:

Pode-se assim representar o mundo social em forma de um espaço (há várias dimensões) construído na base de princípios de diferenciação ou de distribuição constituídos pelo conjunto das propriedades que actuam no universo social considerado, quer dizer, apropriadas a conferir, ao detentor delas, força ou poder nesse universo. Os agentes e grupos de agentes são assim definidos pelas suas posições relativas neste espaço. Cada um deles está acantonado numa posição ou numa classe precisa de posições vizinhas (...) (BOURDIEU, 2007, p.133-134)

Elencamos algumas nuances dessa representação do periférico que adquire sentidos variados como, por exemplo, a distância e condição de dependência em relação ao centro, pobreza, exclusão, modo de vida, moradia precária, equipamentos coletivos urbanos escassos, entre outros. Apesar disso, estou menos interessado em relatar as questões materiais que compõe esse universo discursivo, pois não estou falando aqui da “periferia concreta” e de suas condições objetivas, mas, fundamentalmente, de uma prática discursiva elaborada pelos atores do Kuduro e da Cumbia Villera que, indubitavelmente, agenciam outras imagens. Segundo Frúgoli, “pode-se dizer que o tema da periferia – não apenas como espacialidade específica de segregação social, mas também como processo, inscrito num campo diversificado de representações nativas – continua a constituir um significativo desafio contemporâneo” (FRÚGOLI, 2005, p.143). Neste sentido, seria menos descuidado falarmos em periferias.

Ressalta-se, portanto, a importância dos movimentos culturais e de seus respectivos agentes na redefinição de identidades em função dessa inscrição num contexto discursivo próprio. Segundo Trotta, existe um “circuito de transladação” de gêneros que podemos chamar de “periféricos de massa”, onde a música tem ocupado posição de destaque no reprocessamento simbólico e valorativo da periferia. Desta maneira, em consonância com Trotta, percebo um repertório compartilhado de discursos e deslocamentos sobre a periferia orientados no sentido de “(re) qualificação dos pobres”. Segundo Trotta, “através de um universo musical heterogêneo, diversos setores da sociedade negociam valores relativos e reposicionam qualitativamente a ‘periferia’”. (TROTТА, 2013, p. 30). O termo periferia, pois, torna-se recorrente para demarcar algumas práticas culturais em contextos de assimetria e, mais do que um espaço físico, portanto, “as periferias” são ambientes carregados de sentidos, ou, como prefere Trotta, são “estratégias de narrar politicamente os espaços geográficos hierarquizados” (TROTТА, 2013, p. 30). O “mistério” da periferia residiria na contradição que vai da condenação à curiosidade e fascínio pelas práticas culturais que insurgem nesses contextos idiossincráticos. Para Trotta:

Em boa parte dessas narrativas, é possível identificar uma intenção de posituação, realizada num plano de ação política mais ou menos explícito (Souza, 2012). Os agentes dessa posituação articulada por essas músicas quase sempre são os próprios atores sociais da periferia ou interlocutores mais diretos e próximos identificados com ela que acionam estratégias de valorização desse território simbólico desprestigiado. (TROTТА, 2013, p. 32).

Essa posituação num plano de ação aparece tanto na Cumbia Villera quanto no Kuduro, pois permanece uma construção de uma auto-identidade por meio das contraposições

operadas e agenciadas. Existem elementos compartilhados pelas periferias que constroem as condições de produção e consumo de textos, além das práticas sociais. Esses agenciamentos produzem novas representações, muito embora não deseje com isso apaziguar os embates contidos nesses movimentos. Essas representações, segundo Frúgoli:

podem, a princípio, ser entendidas, do ponto de vista antropológico, como versões particulares de categorias nativas que, uma vez refeitas esteticamente e divulgadas por meio da música, vêm ampliando certas narrativas a respeito da periferia, o que constitui um novo campo para abordagens, exigindo, ao mesmo tempo, distanciamento de um certo fascínio que provocam. Num exame mais detido, muitas representações exacerbam a existência da violência em tais espaços por meio de aproximações e analogias com o tema do gueto, de forte tradição norte-americana, o que exige mediações na análise (FRÚGOLI, 2005, p. 145-146).

Nas práticas discursivas analisadas neste último capítulo, inferimos que as representações da periferia destoam, pois as articulações e elaborações estéticas estão informadas por questões étnicas, de gênero, geracionais e morais notadamente locais. Portanto, estamos falando de “periferias” e de agenciamentos particulares “cuja novidade consiste na produção e divulgação de uma representação local ou nativa, e não de ‘fora para dentro’” (FRÚGOLI, 2005, p. 148).

Apreendemos através das análises das letras, entrevistas e comentários do Youtube que as intencionalidades e elementos destacados dos espaços sociais periféricos são distintos. Enquanto a Cumbia Villera apresenta a villa como lugar do desvio, do consumo de drogas lícitas e ilícitas, do delito, do crime por meio de um radicalismo estético ou do escracho, o Kuduro apresenta um cotidiano dos mussekas associado a questões mais prosaicas, muito embora não deixe de reconhecer algumas das “fraturas expostas” pela Cumbia Villera. Apesar disso, foi possível localizar no Kuduro críticas sociais e, sobretudo, metanarrativas que expõem o desejo de transformação social, coisa que não encontraremos na Cumbia que, sobretudo, enfatiza o presente e os atalhos que permitem a manutenção da vida intensa e “desregrada”.

As periferias encenadas nos gêneros, neste caso, são representações que dialogam, mas que, por meio do discurso, são transfiguradas de modos distintos e, por conseguinte, os aspectos eleitos se tornam diversos. De acordo como Frúgoli, cabe distinguir as narrativas que são realizadas por atores sociais como um conjunto polifônico que, em nosso caso, são os agentes do Kuduro e da Cumbia. Diz ele:

É preciso diferenciar, no plano analítico, a periferia como área urbana específica e sujeita a distintos graus de segregação (ou, num sentido inverso, de consolidação), como fenômeno social (...), como um conjunto polifônico de representações nativas

(cujas predominâncias tipológicas cabe definir caso a caso), bem como uma série de narrativas, das quais se destaca a realizada por atores sociais (FRÚGOLI, 2005, p. 148).

Em termos de representação, buscamos também compreender o nível de prestígio que estas cenas periféricas assumem a partir “de dentro” e “de fora”. Diante da interpretação proposta pelos gêneros, concluímos que a Cumbia Villera se torna pouco “conveniente” (YÚDICE, 2006) para ser admitida como recurso ou como estética que poderia ser amparada pelo Estado, pois é, em suma, a negação da ordem, do “contrato social” ou mesmo da “boa imagem” que se deseja manter<sup>210</sup>.

A periferia representada na Cumbia Villera, desta maneira, não é passível de valorização, mas, ao conferir uma “estética do aguante”, torna-se indesejável para determinados estratos da sociedade argentina. Ainda neste sentido, a Cumbia Villera apresenta uma leitura possível do país, mas não significa dizer que essa apreciação é cômoda ou administrável dentro de uma proposta oficial ou que, de alguma forma, possa ser alçada a categoria de música nacional argentina. Apesar de gozar de investimento das indústrias culturais (a Cumbia Villera, como vimos, é gerida por gravadoras como a Magenta), o desejo é de integração muitas vezes é contradito pelo próprio discurso, que não se deixa amaneirar.

Através de um percurso distinto, procede revelar que o Kuduro já não oferece tantas obstruções para a realização dessa passagem, isto é, de uma música notadamente mussekés para um status que lhe conferiria um sentido nacional. Os elementos prosaicos e o tom crítico, porém otimista, estariam mais próximos de uma negociação dos termos, ou seja, o Kuduro poderia ser visto como “recurso” (YÚDICE, 2006) na medida em que a sua “inconveniência ainda convém”, isto é, valeria admiti-lo como símbolo nacional angolano, já que os elementos que tensionam não são os que prevalecem no gênero. Não obstante, o estigma da música do gueto ainda é presente e, neste sentido, não gostaria de construir aqui a imagem de um gênero cooptado, aquiescente ou permissivo, mas de características ambivalentes que reforçam o desejo de integração, como também de contraposição.

Podemos, portanto, reconhecer e perceber as vontades endógenas de legitimação que, por sua vez, trazem no seu bojo a complexa relação entre o cosmopolitismo da apropriação

---

<sup>210</sup> Falo especificamente da “Cumbia Villera” e não da “Cumbia”, pois recentemente aconteceu uma situação curiosa na posse do novo presidente da Argentina Mauricio Macri que, de alguma forma, revela novos sentidos para a sociedade portenha. De acordo com Reyes “Cuando Mauricio Macri se estrenó como presidente el 10 de diciembre, lo que bailó en el balcón de la Casa Rosada no fue un tango de Carlos Gardel, ni una canción folclórica de Mercedes Sosa, ni el rock de Charly García. Fue una Cumbia de la cantante Gilda, versionada por la flamante vicepresidenta, Gabriela Michetti (REYES, 2016).

musical, o regionalismo da pertença e as tensões advindas da estigmatização da própria cultura musical. Basicamente são esses fatores, e a forma como estes gêneros periféricos se ajustam a eles, que compõem esses universos comparáveis, porém distintos.

Ainda no intuito de estabelecer os contornos dessas periferias, chamo atenção para as linguagens difusas nelas através das agências, ou melhor, das ações coletivas e convenções partilhadas pelos sujeitos. Como discutimos mais acima a partir de Becker (1977), somente porque o artista e a plateia gozam do conhecimento e da experiência das convenções evocadas é que a obra de arte produz um efeito emocional. Gostaria, todavia, diante dos outros aportes teóricos e apreciações realizadas nos capítulos dois e três, de pensar para além do efeito emocional que poderia ser reduzido ao momento da experiência. Diria que, para esses acontecimentos, a obra produz mais do que um efeito emocional, mas identitário.

É nesse momento que conferimos o papel da linguagem e da análise textual na compreensão dos acontecimentos. Os processos de identificação que problematizamos em ambos os gêneros gozam do léxico como importante variável constitutiva dos fenômenos. Refiro-me ao papel do “burguês” e do lunfardo (assim como do “portuguesaire” e do tumbero) na definição dos contornos dos lugares, dos grupos, como também do sentimento de pertença. Desta forma, O Kuduro e a Cumbia Villera oferecem recursos para a construção de um senso de identidade, seja pela linguagem criativa que produzem, seja pelo amplo conjunto de práticas coletivas onde estão inscritos os gêneros. Esses processos de identificação estão nas experiências corporificadas (que não foi o foco da tese, mas também dá suporte a sociabilidade dos sujeitos envolvidos) e na própria representação conformada de si. Os agentes que atuam coletivamente também operam distinções e hierarquias, mas sob um referencial mais autônomo (o que não significa negar a interdiscursividade ou mesmo a perspectiva relacional). Segundo Hall, a identidade cultural e nossa sensação de pertencimento são cultivadas a partir de aspectos relacionados a culturas étnicas e raciais, mas também linguísticas, religiosas, regionais e/ou nacionais (HALL, 2004). “O manuseio criativo dos sentidos coligidos” por meio do léxico, como vimos, configura-se como elemento básico da identificação que, mormente, torna-se código de reconhecimento entre os pares e de interdição para “o outro” que não partilha da rotina, da vivência cotidiana ou mesmo das crenças e valores definidos tacitamente ou discursivamente pelo grupo.

Hall lembra que as culturas nacionais são compostas também de representações. O que fizemos aqui, de certa forma, foi reconhecer que esses gêneros musicais imaginam outra comunidade dentro de uma esfera nacional. Segundo este autor, o processo de identificação

depende dos fatores sociais múltiplos que incidem sobre os sujeitos, daí surge o termo “identificação” em processo e não permanente ou essencial.

uma cultura nacional é um discurso – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto as nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos. As culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre a nação, sentidos como os quais podemos nos identificar, constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas. Como argumentou Benedict Anderson (1983), a identidade nacional é uma “comunidade imaginada” (HALL, 2004, p. 50-51).

Compreendo que, em ambos os gêneros, existe uma história “penteada a contrapelo”, pois as narrativas são alternativas e amplificam aqueles traços que muitas vezes não são os mais convenientes ou reforçados pela imaginação contida no ideário nacional. Dito de outra forma, as histórias imaginadas pelos agentes da Cumbia e do Kuduro são outras muitas vezes, ou seja, as “imagens, panoramas, cenários, eventos históricos, símbolos e rituais nacionais que simbolizam ou representam as experiências partilhadas, as perdas, os triunfos e os desastres que dão sentido a nação (...) como membros de tal ‘comunidade imaginada’” (HALL, 2004, p. 54) nem sempre estão ajustadas com a representação oficial. Neste sentido, Hall adverte que o discurso acerca da representação do nacional não pode ser pacífico, pois é também estrutura de poder. Esse relato de unificação não poderia ser sustentado, diante do dado que:

as nações são sempre compostas de diferentes classes sociais e diferentes grupos étnicos e de gênero (...) Em vez de pensar as culturas nacionais como unificadas, deveríamos pensa-las como constituindo um dispositivo discursivo que representa a diferença como unidade ou identidade. Elas são atravessadas por profundas divisões e diferenças interna, sendo ‘unificadas’ apenas através do exercício de diferentes formas de poder cultural (HALL, 2004, p. 60-61)

As cenas musicais periférico-urbanas investigadas nesta tese parecem trazer as tensões e negociações culturais que são operadas sob o intenso processo de globalização. Esse processo, como lembra Hall pode nos levar a algumas conclusões: as “identidades nacionais estão se desintegrando”; as “identidades locais estão sendo reforçadas”; “novas identidades híbridas” estão tomando o lugar do nacional. Nos casos concretos que investigamos, essa identidade híbrida parece ser a hipótese mais coerente, pois as lógicas de pertença passam por mediações e símbolos globalizados.

Queremos dizer com isso que os gêneros reforçam processos de identificação, mas não saem ilesos do mercado global de estilos, lugares, magens e viagens internacionais (HALL, 2004). Esse processo, no entanto, não deixa de admitir contratendências, como a fascinação com a diferença e interesse pelo local que, segundo Hall, não pode ser pensado nos termos de uma velha identidade. Entendo que esse aspecto contraditório pode ser notado nos fenômenos investigados, ou seja, existe uma abertura manifesta para esses processos que redimensionam os sentidos locais ao passo que também há uma tendência à diferenciação, inclusive nas práticas discursivas. As evidências anotadas por Hall, no entanto, descrevem que “a globalização está tendo efeitos em toda parte, incluindo o Ocidente, e a ‘periferia’ também está vivendo seu efeito pluralizador, embora num ritmo mais gradual e lento” (HALL, 2004, p. 80).

Os processos de identificação, nesses casos, têm forte relação com o espaço, sejam eles as villas ou os mussekés. O sentimento de pertença ocorre pela chance de agenciamento coletivo desses sujeitos num contexto que circulam e se articulam diversos discursos que são “mais ou menos” afinados com os desejos pessoais, que coincidem com o do grupo social. Neste sentido é que falamos de algo processual e não essencial, muito embora sejam produzidas algumas representações que, em linhas gerais, poderiam ser definidas como hegemônicas numa articulação discursiva que envolve estruturas de poder.

Ainda com relação aos processos de identificação, compreendo que existem, tanto na Cumbia Villera como no Kuduro, dinâmicas de construção de identidades simultâneas de artistas e público, que se conformam nas villas e mussekés. Fica evidente, no contexto de análise, que não se tratam de discursos descolados da vivência cotidiana ou rotineira e, a meu ver, essa é uma condição fundamental para o apelo que os gêneros suscitam. Os artistas são reconhecidos pela sua origem comum, bem como pelo seu envolvimento e manutenção de valores e símbolos que são geridos naqueles espaços onde permanecem.

As práticas, no entanto, são mais ou menos (in)convenientes a depender do prisma que adotamos. Com o Kuduro, notamos que os discursos são bastante heterogêneos, pois abordam questões mais prosaicas, como também tocam em pontos nevrálgicos decorrentes dos processos econômicos e sociais do país recentemente saído da guerra e da condição de colônia portuguesa. Além disso, a produção musical é gestada, em sua grande maioria, na informalidade ou na condição “pirata” que, por sua vez, implica num retorno modesto para o Estado. Não obstante, o Kuduro parece ser mirado hoje como prática amalgamadora que tem o potencial de promover, em alguma medida, a unidade.

Enquanto o Kuduro é “mais ou menos conveniente”, diria que a Cumbia vilera não se presta a isso, pois a poética é desviante e carrega no seu cerne conteúdos explícitos que desejam ser abafados. Não é conveniente a manutenção desse valor e ethos escancarados pelo “pibes chorros”, pois o desvio, mesmo que seja “ficcional” e discursivo, é compreendido como apologético e disruptivo. É preciso ficar claro que falamos desse tipo específico de Cumbia, pois já existem indícios desse movimento de pensar a Argentina associada ao gênero e não somente ao tango, rock, Gardel, Mafalda, cafés e empanadas de carne. Inevitavelmente, a Cumbia compõe as dinâmicas e sonoridades portenhas, mas o estilo villera não poderia ser patrimonializado nem mesmo ter o reconhecimento de sua proposta estética, pois se contrapõe enfaticamente e confronta os limites propostos pelo Estado. Dito de forma sintética, no Kuduro público e artistas narram e performatizam uma espécie de “contra-história” angolana, ressignificando o cotidiano e desconstruindo estereótipos. Essa agência, apesar de incômoda, não se aproxima da linguagem de devastação da Cumbia Villera que, como vimos, não deixa de promover e reforçar vínculos.

Reforço ainda que precisamos atentar para esse poder de enunciação em contraposição ao instituído, pois mesmo que nós possamos admitir um processo de reconfiguração desse prestígio dos gêneros periférico-urbanos analisados, o estigma, pela agência dos atores, transformaram-se em recursos, que foram mobilizados com os sinais trocados, ou seja, as qualificações negativas que lhes são imputadas foram manejadas de forma inventiva e transformadora dessas relações. Essas transformações passam pela apropriação das tecnologias disponíveis que permitem novas formas de produção. Portanto, o consumo da música e as produções diversas associadas a ela se tornam muito mais fluidas.

Essa amplificação do discurso por meio da apropriação de tecnologias digitais também me chamou atenção. No caso do Kuduro, notaremos que a criação transborda os limites dos mussekés, de Luanda e de Angola, onde esse alastramento se deu, sobretudo, pela presença e processos diaspóricos, notadamente Portugal. Segundo Hall (2011), a relevância das questões suscitadas pela diáspora está para além da centralidade que comumente é conferida aos seus povos, mas também assume importância para as artes e culturas que se frutificam, onde certo “sujeito imaginado” está sempre em questão. Como lembra Marcon, através do Kuduro é factível pensar e propor questões que se relacionam com os processos de imigração contemporâneos.

Atualmente, o Kuduro é um dos modos de expressão de dança e música mais presentes na juventude da periferia em Lisboa. (...)É um estilo de dança e música eletrônica que surgiu em Luanda, Angola, nos anos 1990; aos poucos, difundiu-se para outras grandes cidades de vários países com recepção de imigrantes angolanos, ganhando dimensões que ultrapassam a questão da procedência, diluindo-se entre jovens com distintos perfis. (MARCON, 2012, p. 2).

A partir de Marcon, atinaremos para as diligências do Kuduro que são transferidas em rede, mas que também se (re)territorializam, o que não implica um processo de mimese, pois as condições de produção e consumos das práticas culturais e dos discursos são outras. Não obstante, Hall irá notar que “(...) a globalização cultural é desterritorializante em seus efeitos (e que) suas compressões espaço-temporais, impulsionadas pelas novas tecnologias, afrouxam os laços entre a cultura e o ‘lugar’. (HALL, 2011, p. 36). Apesar disso, as culturas teriam seus locais e seus fluxos próprios. O que Hall parece advertir é a dificuldade muitas vezes de precisa-los, pois podem ser produto da própria diáspora ou do encontro de diásporas. Não caberia, em muitas circunstâncias, procurar a matriz de determinada manifestação, mas promover perspectiva relacional entre diásporas. No esforço de pensar e refletir sobre os conceitos de diáspora, identidade e mediações culturais, Hall irá lançar o argumento para o caso estudado por ele, mas que também nos cabe.

(...) aquilo que poderíamos chamar denominar ‘identificação associativa’ com as culturas de origem permanece forte, mesmo na segunda ou terceira geração, embora os locais de origem não sejam mais a única fonte de identificação. A força do elo umbilical está refletida também nos números crescentes de caribenhos aposentados que retornam.” (HALL, 2011, p. 26)

Hall irá notar que esta identidade se reconfigura incessantemente, mas, para os grupos subordinados, seria por meio da transculturação que seriam selecionadas e inventadas possibilidades na relação com a cultura metropolitana dominante. Para Hall, portanto, as diferenças não se estabeleceriam apenas pelas fronteiras, mas através dos significados posicionais. Diz ele:

É um processo da ‘zona de contato’, um termo que invoca ‘a copresença espacial e temporal dos sujeitos anteriormente isolados por disjunturas geográficas e históricas (...) cujas trajetórias se cruzam’. Essa perspectiva é dialógica, já que é tão interessada em como o colonizado produz o colonizador quanto vice-versa: ‘a copresença, interação, entrosamento das compreensões e práticas, frequentemente no interior de relações de poder radicalmente assimétricas’” (HALL, 2011, p. 31).

Como apresentamos acima a partir dos dados de Sieger e Alisch (2011), o Kuduro circula em Luanda, Lisboa e noutros nichos que consomem música *Techno* em todo o mundo

(Londres, Nova Iorque e Berlim), o que abrange também as comunidades angolanas em diáspora. De acordo com Gilroy (2001), a diáspora desfaz a unidade e possível coerência que sutura o lugar, a consciência e a posição. Em suma, o autor sinaliza uma reorientação das interpretações do lugar na construção da identidade dos sujeitos, que ultrapassam fronteiras e noções como a de Estado-Nação, ou seja, desterritorializa-se a cultura. Para ele “Sob a chave da diáspora nós poderemos então ver não a raça, e sim formas geopolíticas e geoculturais de vida que são resultantes da interação entre sistemas comunicativos e contextos que elas não só incorporam, mas também modificam e transcendem” (GILROY, 2001, p. 25). É nesse sentido que veremos no Kuduro a formação de circuitos que extrapolam as fronteiras de Angola e tornam factíveis as trocas culturais e interação de sujeitos que se dispersaram. O YouTube, como vimos, sinaliza essa troca, mesmo que seja num ambiente virtual.

Apesar de não ser um processo resultante do “pós-colonial”, como pode ser compreendido o Kuduro, a Cumbia Villera se conforma a partir de fluxos migratórios resultantes da globalização. Como já adiantado acima, a Cumbia Villera congrega trajetórias de sujeitos em situação de vulnerabilidade social que, em grande parte, são migrantes peruanos, bolivianos e colombianos que ocuparam as bordas da capital portenha. Neste sentido, é factível pensar o fenômeno local, sem, contudo, deixar de intuir que se trata de um acontecimento que dialoga como fluxos incessantes de informações e pessoas, que estão em busca das condições materiais de sobrevivência. Neste sentido, a migração argentina seria decorrente de lógicas distintas, mas inseridas igualmente numa dinâmica de globalização intensa. Segundo Santana,

Esses exemplos ajudam a compreender como os processos de hibridização ganham forma até em uma sociedade que construiu sua identidade nacional negando as heranças dos sujeitos que foram escravizados e de seus imigrantes *morocho*s, isto é, de pele escura. Neste grupo, ressaltam-se paraguaios, chilenos, peruanos, bolivianos e indígenas do norte do país. (SANTANA, 2015, p. 118).

Será nas “villas miserias” que encontraremos os fenótipos indígenas, os bolivianos, peruanos e paraguaios que, em busca de melhor qualidade de vida, foram ampliando suas comunidades de imigrantes. Portanto,

O que esses exemplos sugerem é que a cultura não é apenas uma viagem de redescoberta, uma viagem de retorno. Não é uma arqueologia. A cultura é uma produção. Tem sua matéria prima, seus recursos, seu ‘trabalho produtivo’. Depende de um conhecimento da tradição enquanto “o mesmo em mutação” e de um conjunto efetivo de genealogias. Mas o que esse ‘desvio através de seus passados’ faz é nos capacitar, através da cultura, a nos produzir a nós mesmos de novo, como novos

tipos de sujeitos. Portanto, não é uma questão do que do que as tradições fazem de nós, mas aquilo que nós fazemos de nossas tradições. Paradoxalmente, nossas identidades culturais, em qualquer forma acabada, estão à nossa frente. Estamos sempre em processo de formação cultural. A cultura não é uma questão de ontologia, de ser, mas de se tornar (HALL, 2011, p. 43).

Ao tomarmos a cultura como uma produção que vem a “se tornar”, entendemos que não se trata de algo monolítico e estático, mas dinâmico e nuançado. Com essa breve comparação, tive a intenção de preencher algumas lacunas que foram sendo abertas ao longo do texto e discussão. Neste sentido, as reflexões sobre periferia e identidade ganharam ainda mais relevo, pois para efeitos comparativos, tornaram-se necessárias.

As periferias, apesar de compartilharem alguns atributos mais objetivos, possuem transfigurações e poéticas diversas. Desta forma, não estive interessado na descrição exaustiva dos lugares concretos, mas atento aos discursos dos agentes que imaginam um estado de coisas. Como colocado desde o início, muitas são as repercussões destes gêneros musicais massivos que emergem nas periferias urbanas. Os repertórios deste tipo de produção são muito dinâmicos e se atualizam constantemente. A intenção da tese foi, sobretudo, apresentar cenas que se comunicam e gozam de estratégias semelhantes de manutenção, mas, como manifestações autóctones, as condições, os motivos e práticas discursivas são notadamente particulares.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

---

### **Lado A – O esboço de autoanálise (ou introdução do fim)**

Antes de iniciar a exposição daquilo que considere pertinente retomar do conteúdo mais específico da tese, gostaria de oferecer aqui uma “introdução com relação aos fins”, já que tenho a oportunidade de tecer comentários mais amplos que envolvem o fim desta pesquisa, mas também o término de um processo de formação extenso. Neste sentido, ofereço aqui considerações dos fins.

Entendo que a minha formação e escolhas de pesquisa tiveram como foco a interdisciplinaridade, ou poderíamos dizer que sempre desejei esse olhar “desfocado” para a produção acadêmica, onde as barreiras, nesse ímpeto, tornam-se questionáveis e “enfraquecidas”.

É bem verdade que nesse percurso de mudanças de paradigmas ou de *status quo do científico*, muitas vezes o que acontece é a negação de determinados arranjos teórico-metodológicos, ao ponto de determinadas produções serem consideradas desajustadas, desconectadas, desencaixadas, descabidas, inapropriadas, irrealizáveis, inconsistentes, incipientes, inconsequentes. Vamos parar por aí. Desta forma, reforço o quanto de nossos agenciamentos como docentes e discentes pode interferir nas produções científicas e/ou acadêmicas vindouras. Lembro também o quanto é necessário apostar nessas propostas inovadoras e de síntese. Estou me referindo a dificuldade muitas vezes de assimilação de determinadas pesquisas que, não raramente, causam estranhamento e desconforto às ciências sociais.

Quero expor também que o aprofundamento da investigação de uma determinada disciplina leva ao reconhecimento da necessidade de transcender as fronteiras disciplinares. Estamos agora diante de questões que, tendo a sua raiz numa determinada especialidade, irradiam para outras, invadem outros domínios, circulam, revelam-se enquanto “problemas indisciplinados”. Portanto, na medida em que cada disciplina isolada é incapaz de situar o problema que se busca resolver em tese, a interdisciplinaridade traduz-se na abertura dela e como recurso factível.

Ao adentrarmos no campo da arte e da cultura na sociologia, poderíamos localizar ainda a hierarquização de objetos, muito embora isso tenha mudado bastante nos últimos anos. Tenho acompanhado o aumento do número de grupos de trabalho em eventos nacionais e internacionais com esse tipo de preocupação. Poderíamos supor, nesse caso, que essa “outra linguagem”, de tão falada e reivindicada, deixa aos poucos de ser “outra” nesse campo. Não obstante, isso não significa dizer que não identificaremos ainda algumas permanências de visões mais conservadoras ou parciais.

Quando falo em conservadorismo, estou me referindo à restrições com relação a estes arranjos interdisciplinares e compartimentalizações demasiadas. Para discutir arte deveríamos estar encerrados nos arbitrários limites propostos pelos edifícios que fracionam o campus universitário? Para falar de arte e cultura deveríamos estar cursando alguma disciplina no centro de artes? Quando me refiro à parcialidade, estou acessando, inclusive, a discursos do tipo: “não acho interessante fazer sociologia com aquilo que é fruição, lazer e entretenimento”. Pergunto-me: como é possível esse afastamento tão rígido? Eu “não” consigo “não” imaginar sociologicamente, pois as ciências sociais se prestam à formação de visões de mundo. Admito, contudo, que talvez seja uma visão particular que eu queira, injustamente, generalizar para dar coerência ao meu argumento. Voltando ao objetivo anterior, isto é, uma espécie de esboço de autoanálise ou da minha trajetória acadêmica interdisciplinar, penso que admitir as parcialidades, esse “mundo da vida”, valores e afetos ajudam nesse percurso teórico-metodológico.

Todavia, reconheço que muitas vezes pretendemos ousar em nossos objetivos e, na verdade, estamos fazendo uso de abordagens bastante consolidadas. O que eu quero dizer com isso? Apesar de falar de música, muitas de nossas abordagens em relação a este objeto não diferem muito das problemáticas dos novos movimentos sociais – que envolvem lógicas de reconhecimento. A música, nesse caso, não se configura como objeto - se pensarmos numa sociologia da música -, nem mesmo, em algumas situações é considerada como atividade - ação coordenada de agentes que permite um acontecimento musical.

## **Lado B – O esforço da inaudita “paráfrase” (ou só precaução, enfim)**

Não cabendo aqui retomar os aspectos que já foram desenvolvidos ao longo da tese, nem mesmo fazer desse espaço um novo resumo, farei o que o título se propõe, isto é, as minhas considerações finais.

Indubitavelmente, o objeto que analisei nesta Tese é bastante dinâmico. Essa dinamicidade é típica das músicas que são produzidas nas periferias urbanas e qualquer tentativa de capturá-las será frustrada em virtude do movimento que elas nos impõem. Neste sentido, a ideia aqui não foi congelar o objeto para, a partir daí, analisá-lo, mas investigá-lo nos confrontos e contraposições que ele mesmo incita ou agencia.

Considero que a metodologia da análise crítica do discurso contribuiu sobremaneira para a abrangência do fenômeno na complexidade que ele sugere, pois tratamos do método histórico e crítico, bem como admitimos o discurso como prática social (FAIRCLOUGH, 2001). Ao fazê-lo, contudo, tentei não me eximir da tridimensionalidade recomendada pelo mesmo autor, ou seja, de empreender uma investigação que pudesse dar conta da prática social, mas também da discursiva e textual. Soma-se a isso a consonância no que diz respeito à perspectiva interdisciplinar, pois acredito que o tratamento dos acontecimentos da Cumbia Villera e do Kuduro demanda um esforço que não caberia apenas a uma disciplina, sob a pena de compor uma obra “de uma nota só” – mas aqui, na falta de variações e criatividade, não seria algo elogiável, como algumas já conseguiram. Neste sentido, tive interesse nos textos, mas, na condição de sociólogo, tentei imaginar as articulações e lógicas de produção, distribuição e consumo deles, como também as relações de poder que estão ocultas ou explícitas nas práticas culturais posicionadas.

Definir o objeto como o “campo de forças” (BENJAMIN, 2007) me permitiu explorar as nuances das práticas culturais e identitárias, onde foram sobrelevadas questões relacionadas às apropriações tecnológicas, às ações coletivas e aos processos de identificação.

As apropriações tecnológicas tornam-se fundamentais para pensarmos esses gêneros, pois as condições técnicas permitiram maior autonomia da produção musical no seu sentido amplo, que envolve a própria capacidade de circulação destes registros. Soma-se a isso o fato de um grande volume dessas produções estarem disponíveis na internet, principalmente no *YouTube*. Essas transfigurações são potencializadas, pois, além de serem de grande impulso local, reúnem público e interesses ampliados devido à ocupação dessas plataformas.

Os processos de identificação se dão pelas práticas, mas também pela origem social dos artistas e público que compartilham e criam sentidos para a experiência musical, modulando o cotidiano experienciado nas periferias urbanas e criando cenas e territórios simbólicos. Notadamente, esses processos de construção de identidades simultâneas – dos artistas e do público – são complexos, apesar de serem marcados, nestes casos, pelo contraste. Compreendi a identidade como uma relação que, na contemporaneidade, é invariavelmente composta de múltiplos desejos, consumos, crenças, posicionamentos e afetividades. Não obstante, as identidades aproximam e demarcam diferenças que, em nosso caso, se tornam proeminentes. Estive atento, sobretudo, a como estes agentes da Cumbia Villera e do Kuduro significam os acontecimentos, mobilizam recursos e, num processo de dupla hermenêutica, trouxe interpretações possíveis, que estão longe de querer reivindicar o status de verdade. Posso dizer que a Tese é um produto dessa relação e dos múltiplos sentidos enunciados pelos agentes e mediadores em confronto - inclusive eu.

Reforço, portanto, a relevância de uma pesquisa desta natureza para a sociologia. Pensar esses processos de identificação e legitimação de práticas culturais produzidas em contextos periférico-urbanos tonifica uma deslocação árdua da sociologia da cultura e das artes no que se refere à problematização acerca das hierarquizações dos objetos. É preciso oxigenar o debate através da recondução crítica de determinados posicionamentos sociológicos, já que alargar ou ampliar o conhecimento sobre esses gêneros produzidos na periferia pode significar pensá-los, simplesmente, sob um prisma menos valorativo. Acredito que pesquisá-los com a “generosidade”, isto é, buscar os sentidos atribuídos por aqueles que vivenciam a experiência musical já nos traz resultados diferentes e ampliados. Embora este não tenha sido o cerne da pesquisa, reconheço a necessidade de avigorar esse ponto como uma das chaves da pesquisa sociológica no tratamento da cultura contemporânea, pois a enunciação dele me permitiu sinalizar a revelância e/ou lacunas de estudos dessa natureza.

A música popular massiva e periférica carece de estudos que empreendam abordagens mais coerentes com o próprio desenvolvimento da disciplina. Diante desta proposição de alargamento do foco dado a música popular massiva (JANOTTI, 2007), quando pensamos nos formatos populares de gravação e seus suportes, percebemos neles cristalizações de relações sociais, onde a faculdade da audição na percepção do espaço e do tempo se tornam fundamentais. Entendo, portanto, que cada vez mais se tornam relevantes estudos nas áreas das ciências humanas que esquadrinhem esse tipo de sistematicidade, isto é, perspectivas sintonizadas com uma realidade local sem, contudo, perder de vista uma possível inserção em

dinâmicas que transbordam estes limites. Desta forma, acredito que esta pesquisa esteve atenta aos aspectos mais específicos das práticas culturais, mas não deixou de investigá-las também num contexto de maior abrangência, isto é, transterritorial.

Assim sendo, a experiência local, o uso inventivo dos artefatos, o compartilhamento de símbolos, a construção de vínculos e conformação de agrupamentos jovens, ou seja, tudo isso poderia ser invisibilizado caso não abordássemos este fenômeno com a complexidade que ele permite ou sugere. A grande questão que me chamou atenção nessas manifestações "localizadas" é que, em diversas situações, elas conseguem subverter com inventividade e estratégias muito sagazes aquilo que o cânone dita como bom/ruim. Não sugerimos com isso a persuasão ou convencimento do cânone, mas um enfrentamento prático-discursivo. Estas imersões podem dar outros sentidos a uma série de práticas sociais localizadas que foram silenciadas por assimetrias maiores do que este binômio (bom/ruim) aparenta carregar. Todo esse esforço sociológico realizado nesta tese visou investigar esses entre-lugares e suas profundidades.

Para finalizar, reforço um ponto que fora alertado desde a introdução. Sugeri perspectivas que retificaram, replicaram, contestaram e ampliaram o conhecimento sobre a questão da música popular massiva e periférica. Entendo que a originalidade da pesquisa deve ser compreendida a partir da síntese que ela se propõe. Além disso, existe sempre a imprevisibilidade e o fluxo no processo de produção de sentidos e, desta forma, a própria inserção do pesquisador e interação terá sempre um caráter de novidade. O encontro é novo, assim como o recorte é sempre de um tempo que já passou. A metáfora do rio é de grande pertinência, pois nunca observaremos a mesma coisa, apesar de existirem condições que nos permitam continuar vendo um fluxo contínuo. A contribuição da pesquisa é também dos agentes que inventam e, no dinamismo das próprias práticas aqui investigadas, renovam e ressignificam as rotinas e representações em cada passo dado ou letra criada.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

---

- ADORNO, T. W. A Indústria cultural. In: COHN, G. *Comunicação e indústria cultural*. São Paulo: Nacional, 1978.
- \_\_\_\_\_. *Filosofia da nova música*. 2. ed. São Paulo, Perspectiva, 1989.
- \_\_\_\_\_. A indústria cultural. In: ADORNO, Theodor W. *Sociologia* (org.: Gabriel Cohn). 2 ed. São Paulo, Ática, 1994.
- \_\_\_\_\_. *O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição*. São Paulo, Editora Abril, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Introdução a Sociologia da Música*. São Paulo, Editora UNESP, 2008.
- ADORNO, T. W; HORKHEIMER, M. *Dialética do Esclarecimento*. 2 ed. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1985.
- \_\_\_\_\_. Sobre Música Popular. In: COHN, G. *Theodor Adorno*. São Paulo: Ática, 1994.
- ALABARCES, Pablo. Posludio: música popular, identidade, resistência y tanto ruido (para tan poca furia). *Revista Trans*, N.12, Barcelona: SibE, 2008. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82201207>. Acessado em: 25/06/2013
- ALISCH, Stefanie e SIERGET, Nadine. *Angolanidade revisited*. 2011. Disponível em: <http://www.buala.org/pt/palcos/angolanidade-revisited-Kuduro>. Acesso em: 04/05/2013
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BAGULHO, Francisca. *KUDURO*, a batida de Luanda. 2010. Disponível em: <http://www.buala.org/pt/palcos/Kuduro-a-batida-de-luanda> Acessado em: 28/09/2011.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo, Ed. HUCITEC, 1999.
- BARROS, Diana Luz Pessoa. Contribuições de Bakhtin às teorias do texto e do discurso. In: FARACO, Alberto; TESA, Cristovão & CASTRO, Gilberto de. *Diálogos com Bakhtin* Curitiba, Editora UFPR, 2007.
- BECKER, Howard S. *Uma Teoria da Ação Coletiva*. Rio de Janeiro, Zahar, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Art Worlds*. Berkeley e Los Angeles, University of California, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Outsiders*. Estudos de sociologia do desvio. Rio de Janeiro, Zahar, 2008.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1984.

- \_\_\_\_\_. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. Vol. 1, 3 ed, São Paulo, Brasiliense, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7 ed. São Paulo, Brasiliense, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Passagens*. Belo Horizonte, Editora UFMG/Imprensa Oficial do estado de São Paulo, 2007.
- BLUMER, H. *El interaccionismo simbólico: perspectiva y método*. Barcelona, Hora, 1982.
- CAIO, M. Sotero. Compartilhando Sons e ideias: sobre o consumo da música elaborado discursivamente. In: *XXVII Congresso ALAS*, Buenos Aires, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Compartilhando Sons e Ideias: o Sombarato e as práticas discursivas em torno da música compartilhada*. Dissertação de mestrado em Sociologia, Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Recife, 2010.
- \_\_\_\_\_. (2010). O compartilhamento Livre da Música e suas Práticas Discursivas. In: *III Colóquio ALED BRASIL - Discursos e práticas sociais*, Recife, 2010. (acessado em 01.12.2012)
- \_\_\_\_\_. I have got the Blues: a reverberação do Blues na cidade do Recife. In: *IX Reunião de Antropologia do Mercosul*, Curitiba, 2011.
- CAIO, M. Sotero; PINHEIRO, C. F. *Apropriação tecnológica, forma coletiva, não especialização e informalidade são marcas do Tecnobrega*. TIC (Tecnologia da Informação e Convergência) Brasil Mercado e Políticas Públicas - Edição Especial - Tecnobrega. TIC Brasil Mercado, 2007.
- CAIO, M. Sotero, SANTANA, P. “*O Kuduro é de Angola!*”: espectro da cultura, inovação e descentramento. Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais, Salvador, 2011. Disponível em: <http://www.xiconlab.eventos.dype.com.br>. Acessado em: 10/12/2011.
- CAMPOS, L. M. (2007). A música e os músicos como problema sociológico. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, N. 78, pp. 71-94, 2007. Disponível em: <http://www.ces.uc.pt/publicacoes/rccs/artigos/78/RCCS78-071-094-LuisMeloCampos.pdf>. Acessado em: 16/11/2013.
- CANCLINI, Nestor Garcia. *Consumidores e Cidadãos*. 5 Ed. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Culturas Híbridas*. 4. ed, São Paulo, EDUSP, 2013.
- CANDIDO, A. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 7. ed. São Paulo, Nacional, 1985.
- CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. *O Trabalho do Antropólogo*. Brasília/ São Paulo, Paralelo Quinze/Editora da Unesp, 1998.

- CASTELLS, Manuel. *A Sociedade em Rede*. São Paulo, Paz e Terra, 2000.
- CASTRO, Gisela. Música & Tecnologia: Transformações nas Posturas de Escuta na Cultura Contemporânea. Rio de Janeiro, *INTERCOM*, Anais, 2004. Disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/97745956710961888721450459471481617910.pdf>. Acesso em: 18/07/2012.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. 3 ed. Petrópolis, Vozes, 1998.
- COHN, Gabriel. (2008). Indústria Cultural como conceito multidimensional. In: BACCEGA, Maria Aparecida (Org.). *Comunicação e Culturas do consumo*. São Paulo, Editora Atlas S.A., 2008.
- CONCEIÇÃO, Simone Ribeiro. *Movimento kudurista: Uma nova linguagem na expressão cultural de Angola*, 2008. Disponível em: [http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/051/SIMONE\\_CONCEICAO.pdf](http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/051/SIMONE_CONCEICAO.pdf). Acessado em: 21/10/2013.
- CONDE, Oscar. Lunfardo rioplatense: delimitación, descripción y evolución. In: En Neus Vila Rubio (ed.). *De parces y troncos*. Nuevos enfoques sobre los argots hispánicos, 2013. Disponível em: [http://www.uv.es/normas/2014/anejos/Libro\\_Vila\\_2014.pdf](http://www.uv.es/normas/2014/anejos/Libro_Vila_2014.pdf). Acessado em:
- CONDE, Oscar. El Lunfardo en la Cumbia Villera. *Evaristo cultural*, 2011. Disponível em: <http://evaristocultural.com.ar/2011/07/04/el-lunfardo-en-la-Cumbia-villera>. Acessado em: 25/08/2014
- CRAGNOLINI, Alejandra. Articulações entre violência social, significante sonoro y subjetividad: la Cumbia Villera en Buenos Aires. In: *trans Revista transcultural de música*. 2006. Disponível em: <http://www.sibetrans.com/trans/a147/articulaciones-entre-violencia-social-significante-sonoro-y-subjetividad-la-Cumbia-villera-en-buenos-aires>. Acessado em: 01.12.2012
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Mesetas*. Capitalismo y Esquizofrenia. Valencia, 1994.
- DENORA, Tia. *Beethoven and the construction of Genius*. Musical Politics in Vienna, 1792-1803. London: University of California Press, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Music in everyday life*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- \_\_\_\_\_. *After Adorno: Rethinking Music Sociology*. United Kingdom: Cambridge University Press, 2003.
- DIAS, Márcia Tosta. *Os Donos da Voz*. São Paulo, Boitempo, 2000.
- DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de termos e expressões da música*. São Paulo, Ed. 34, 2008.
- DURKHEIM, E. *O suicídio*. Estudo de Sociologia. São Paulo, Martins Fontes, 2000.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina. *Cartografia dos estudos culturais – uma versão latino-americana*. Belo Horizonte, Autêntica, 2001.

FAIRCLOUGH, Norman. *Discurso e Mudança Social*. Brasília, UNB, 2001.

FARIA, Débora. *O local e o global no funk brasileiro e no Kuduro angolano*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, Brasil, 2014. Disponível em: [http://www2.unifesp.br/ciencias\\_sociais/dissertacoes-defendidas-versao-final/debora-costa-de-faria-1](http://www2.unifesp.br/ciencias_sociais/dissertacoes-defendidas-versao-final/debora-costa-de-faria-1). Acessado em 15/03/2015

FOUCAULT, Michel. *História da loucura*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1978.

\_\_\_\_\_. *A Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro, Forense, 1986.

\_\_\_\_\_. (1986) *Microfísica do Poder* (Org. Roberto Machado). Rio de Janeiro, Graal, 1986.

FREIRE FILHO, João. *Reinvenções da Resistência Juvenil: os estudos culturais e as micropolíticas do cotidiano*. Rio de Janeiro, Mauad X, 2007.

FREIRE FILHO, João; FERNANDES Fernanda Marques. Jovens, espaço urbano e identidade: reflexões sobre o conceito de cena musical. In: FREIRE FILHO, João e JANOTTI JÚNIOR, Jeder (orgs.). *Comunicação & música popular massiva*. Salvador, EDUFBA, 2006, p. 25-40.

FREIRE FILHO, João e JANOTTI JR., Jeder (org). *Comunicação & Música Popular Massiva*. Salvador, Edufba, 2006.

FREITAG, Bárbara. *Itinerários de Antígona: a questão da moralidade*. São Paulo, Papius, 1992.

FRIGERIO, Alejandro. Racismo sin raza?: “Negros” y “Blancos” en Buenos Aires. 30º Encontro Anual da ANPOCS, 2006. Disponível em: [http://portal.anpocs.org/portal/index.php?option=com\\_docman&task=doc\\_view&gid=3420&Itemid=232](http://portal.anpocs.org/portal/index.php?option=com_docman&task=doc_view&gid=3420&Itemid=232). Acessado em: 12/03/2014.

FRIGERIO, Alejandro. (2006). "Negros" y "Blancos" en Buenos Aires. Repensando nuestras categorías raciales. In: MARONESE, Leticia (ed.). *Temas de Patrimonio Cultural 16*. Buenos Aires Negra. Identidad y cultura, Buenos Aires: Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, 2006. pp. 77-98. Disponível em: [http://www.elortiba.org/pdf/Frigerio\\_Negros\\_y\\_blanco Bs As.pdf](http://www.elortiba.org/pdf/Frigerio_Negros_y_blanco Bs As.pdf). Acessado em: 12/03/2014

FRIGERIO, Alejandro & LAMBORGHINI, Eva. Criando um movimento negro em um país “branco”: ativismo político e cultural afro na Argentina. In: *Afro-Ásia*, N. 39, 2010. p. 153-181.

FRITH, Simon. *Performing Rites: on the value of popular Music*. Cambridge/Massachusetts, Harvard University Press, 1996.

FRITH, Simon; GOODWIN, Andrew (org.). *On Record: rock, pop & the new written world*. London: Routledge, 1990.

- FRITH, Simon; STRAW, Will; STREET, John. *The Cambridge Companion to Pop and Rock*. Endinburgh: Cambridge university Press, 2001.
- FRÚGOLI JR., Heitor. O urbano em questão na antropologia: interfaces com a sociologia. *Revista de Antropologia*, vol.48, nº 1, 2005. pp. 133-165.
- GAMALHO, N. P.; HEIDRICH, Á. L. Periferia: a produção do espaço e representações sociais no/do bairro restinga - Porto Alegre/RS. *Para Onde!?*, Porto Alegre, v.2, n.2, jul. 2008. Disponível em: . Acesso em: 20 nov. 2014.
- GARFINKEL, H. *Studios en Etnometodología*. Barcelona, Anthropos, 2006.
- GERBASE, C. ; SILVEIRA, Sérgio Amadeu ; PRETTO, Nelson. A fabricação da verdade no debate sobre direitos autorais no Brasil. In: SILVEIRA, Sérgio Amadeu; PRETTO, Nelson de Lucca (Org.). *Além das redes de colaboração: internet, diversidade cultural e tecnologias do poder*. Salvador, EDUFBA, 2008, v. , p. 133-153.
- GIL, Antônio Carlos. *Métodos e Técnicas de Pesquisa Social*. São Paulo, Atlas, 1999.
- GILL, Rosalind. Análise do Discurso. In: BAUER, M.W. e GASKELL, G. *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático*. Petrópolis, Vozes, 2001. pp. 244-270.
- GILROY, Paul. *O Atlântico Negro. Modernidade e dupla consciência*, São Paulo, Rio de Janeiro, 34/Universidade Cândido Mendes – Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.
- GOFFMAN, E. *Estigma*. Notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. Publicação original: 1988. Digitalização: 2004.
- GORI, Esteban de. Notas Sociológicas sobre la Cumbia Villera. Lectura del Drama Social Urbano. *Revista de Ciencias Sociales*, vol. 12, núm. 38, mayo-agosto, 2005, pp. 353-372. Universidad Autónoma del Estado de México. Toluca, México. Disponível em <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=10503814>> ISSN 1405-1435. Acessado em: 21/01/2013
- \_\_\_\_\_. (2008). Poéticas y sociologías de la Cumbia: aproximación a la actualidad de la música tropical en Argentina”. *Culturas Populares. Revista Electrónica*, n. 6, enero-junio 2008, 16 pp. Disponível em: [www.culturaspopulares.org](http://www.culturaspopulares.org). Acessado em 01.12.2012.
- GRAMSCI, A. *Os intelectuais e a organização da cultura*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.
- HALL, Stuart. The West and the rest: discourse and power. In: HALL, Stuart. et al. (orgs.), *Modernity: introduction to the modern societies*. Oxford, Blackwell, 1996. pp. 185-227.
- \_\_\_\_\_. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 9. ed. Rio de Janeiro, DP&A, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Tradução de Adelaide La Guardia Resende et al. Belo Horizonte, MG: UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2011.

- HAMPATÉ BÂ, Amadou. Tradição viva. In: ZERBO, J.K (org.). *História geral da África I*. Brasília, MEC/Unesco, 2010.
- HENNION, Antoine. *La Pasi3n Musical*. Paid3s, Barcelona, 2003.
- \_\_\_\_\_. Reflexividades: a atividade do amador. In: *Estudos de Sociologia: revista do programa de p3s-gradua33o em sociologia da UFPE/PPGS da UFPE*. Vol. 16, N.1, jan-jun 2010.
- \_\_\_\_\_. (2011). A Pragmática do Gosto. *Desigualdade & Diversidade – Revista de Ci3ncias Sociais da PUC-Rio*, N. 8, jan/jul, 2011, pp. 253-277.
- HERSCHMANN, M. *Lapa: cidade da m3sica*. Rio de Janeiro, Mauad X, 2007.
- HOBSBAWN, Eric. *A inven33o das tradi33es*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1984.
- IAZZETTA, Fernando. *M3sica e media33o tecnol3gica*. S3o Paulo, Perspectiva, Fapesp, 2009.
- JANOTTI JR., Jeder Silveira. M3sica Popular ou M3sica Pop? Trajet3rias e Caminhos da M3sica na Cultura Medi3tica. In: *Encontro Latino de Economia Pol3tica da Informa33o, Comunica33o e Cultura*. Salvador, Anais V Enlepicc, 2005a. v.1. Dispon3vel em: [www.rp-bahia.com.br/biblioteca/pdf/JederJanotti.pdf](http://www.rp-bahia.com.br/biblioteca/pdf/JederJanotti.pdf). Acessado em: 01.12.2012.
- \_\_\_\_\_. Por uma an3lise midi3tica da m3sica popular massiva: uma proposi33o metodol3gica para a compreens3o do entorno comunicacional, das condi33es de produ33o e reconhecimento dos g3neros musicais. *E-Comp3s*, Bras3lia, v. 1, 2006. Dispon3vel em: <http://compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/84/84>. Acessado em: 01/12/2012.
- \_\_\_\_\_. M3sica popular massiva e comunica33o: um universo particular. *Trabalho apresentado no VII Encontro dos N3cleos de Pesquisa em Comunica33o (NP Comunica33o e Culturas Urbanas) do XXX Congresso Brasileiro de Ci3ncias em Comunica33o*. Santos-SP, 2007. Dispon3vel em: [www.intercom.org.br/papers/nacionais](http://www.intercom.org.br/papers/nacionais). Acessado em: 01.12.2012.
- JANOTTI, J. S.; PIRES, V. A. N. *Entre os afetos e os mercados culturais: as cenas musicais como formas de mediatiza33o dos consumos musicais. Dez anos a mil: m3dia e m3sica popular massiva em tempos de internet*. Porto Alegre, Simpl3ssimo, p. 9-23, 2011.
- KUMAR, Krishan. *Da Sociedade P3s Industrial à P3s-moderna: novas teorias sobre o mundo contempor3neo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- KURZ, Robert. *O colapso da moderniza33o: da derrocada do socialismo de caserna à crise da economia mundial*. S3o Paulo, Paz e Terra, 1996.
- LA BARRE, Jorge de. *M3sica, cidade, etnicidade: explorando cenas musicais em Lisboa*. In: C3RTE-REAL, Maria de S3o Jos3 (org.), *Revista Migra33es - N3mero Tem3tico M3sica e Migra33o*, N 7, Lisboa, ACIDI, Outubro 2010, pp. 147-166. Dispon3vel em: <http://www.buala.org/pt/cidade/musica-cidade-etnicidade-exploracoes-a-partir-de-cenas-musicais-em-lisboa>. Acessado em: 01.12.2012

- LACLAU, Ernesto e MOUFFE, Chantal. *Hegemonía y estratégia socialista*. Hacia uma radicalización de la democracia. Buenos Aires, Editora Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2004.
- LARDONE, Luz M. (2007). El “glamour” de la marginalidad en Argentina: CUMBIA VILLERA la exclusión como identidade. *Rev. Ciencias Sociales*, 116, pp. 87-102, 2007. ISSN: 0482-5276. Disponível em: <http://www.revistacienciassociales.ucr.ac.cr/wp-content/revistas/116/lardone.pdf>. Acessado em: 12/03/2013.
- LE BRETON, David. *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1995.
- LEFEBVRE, Henri. *A produção do espaço*. Trad. Doralice Barros Pereira e Sérgio Martins (do original: *La production de l'espace*. 4e éd. Paris: Éditions Anthropos, 2000). Primeira versão : início - fev. 2006.
- LEMONS, Ronaldo. *Apropriação da tecnologia pela periferia cria modelos inovadores de organização social e arranjos produtivos*. TIC (Tecnologia da Informação e Convergência) Brasil Mercado e Políticas Públicas - Edição Especial - Tecnobrega. TIC Brasil Mercado, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Tecnobrega: O Pará reinventando o negócio da música*. Rio de Janeiro, Tramas Urbanas, 2008.
- LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. São Paulo, Editora 34, 2000.
- MAFFESOLI, M. *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. 4. ed. Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 2010.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Novas tendências de análise do discurso*. Campinas, Pontes, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Termos-chave da análise do discurso*. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 1998.
- MANUEL, Rosa. *Áreas de incidência semântica da linguagem da música Kuduro*. Trabalho de conclusão de curso não publicado. Universidade Católica de Angola, 2012.
- MARCON, F; TOMAS, C. Kuduro, Juventude e Estilo de Vida: estética da diferença e cenário de escassez. *Tomo* (UFS), v. 21, p. 137-167, 2012. Disponível em: <http://www.seer.ufs.br/index.php/tomo/index>. Acessado em 16/05/2013. Acessado em: 20/02/2012.
- MARCON, Frank. *O Kuduro como expressão cultural da juventude de imigração africana em Lisboa*. 2011. Disponível em: <[http://www.sistemasmart.com.br/sbs2011/arquivos/24\\_6\\_2011\\_11\\_48\\_5.%20O%20Kuduro%20como%20expressão%20cultural%20da%20juventude%20de%20imigração%20africana%20em%20Lisboa.pdf](http://www.sistemasmart.com.br/sbs2011/arquivos/24_6_2011_11_48_5.%20O%20Kuduro%20como%20expressão%20cultural%20da%20juventude%20de%20imigração%20africana%20em%20Lisboa.pdf)>. Acessado em 24/06/2011.
- \_\_\_\_\_. O Kuduro – Estilos de Vida e os Usos da Internet pela Juventude do Tempo Presente. *Cadernos do Tempo Presente*, v. 7, 2012. Disponível em: [http://www.getempo.org/images/ed7/Artigo\\_4.pdf](http://www.getempo.org/images/ed7/Artigo_4.pdf).

- MARTÍN, Eloísa (2008). La Cumbia Villera y el fin de la cultura del trabajo en la Argentina de los 90. *Trans. Revista Transcultural de Música*, Sociedad de Etnomusicología. Barcelona, España. N. 12, Julio 2008. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82201205>. Acessado em: 08/06/2013
- MARX, Karl. Para a crítica da economia política. São Paulo, Abril Cultural, 1983.
- MEAD, G. H. *Espiritu, persona y sociedad: desde el punto de vista del conductismo social*. Barcelona, Paidós, 1982.
- MICELI, J. Cumbia Villera y pobreza. Algunas reflexiones sobre la acción identitaria en contextos de exclusión. *Revista Texturas*, 9-10. Argentina: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral de Santa Fe. 2010. Disponível em: <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/ojs/index.php/Texturas/article/view/2884>. Acessado em: 20/06/2013.
- MÍGUEZ, Daniel. *Los pibes chorros: estigma y marginación*. Buenos Aires, Capital Intelectual, 2010.
- MONTEIRO, Paulo Filipe. *Os Outros da Arte*. Ed. Celta, 1996.
- MOORMAN, Marissa J. *Intonations: a social history of music and nation in Luanda, Angola, from 1945 to recent times*. Athens: Ohio University Press, 2008.
- NICOLAU NETTO, M. Quanto custa o gratuito? Problematizações sobre os novos modos de negócio na música. *ArtCultura (UFU)*, V. 10, 2008. pp. 137-151.
- OLALQUIAGA, Celeste. *Megalópolis: sensibilidades culturais contemporâneas*. São Paulo, Studio Nobel, 1998.
- ORLANDI, E. P. *Análise de Discurso: princípios e procedimentos*. Campinas, Pontes, 1999.
- ORTIZ, Renato. *Mundialização e Cultura*. São Paulo, Brasiliense, 1988.
- PASTAFIGLIA, Marcelo; SCHNEIDER, Claci Ines. Espanhol rio-platense: a riqueza do lunfardo argentino. In: *ENCONTRO DO CELSUL*, 10, Anais. Cascavel, Unioeste, 2012. Disponível em: <http://docplayer.com.br/6355063-Espanhol-rio-platense-a-riqueza-do-lunfardo-argentino.html>. Acessado em: 23/10/2014.
- PAULA, M. H. *Rastros de velhos falares: léxico e cultura no vernáculo catalano*. Araraquara, UNESP (Tese de Doutorado), 2007. Disponível em: <http://www.acervodigital.unesp.br/handle/unesp/164587>. Acessado em: 23/10/2014)
- PEREIRA, A. B. Funk Ostentação em São Paulo: Imaginação, consumo, e novas tecnologias da informação e da comunicação. *Revista de Estudos Culturais*, nº 1, 2014. pp.1-17, EACH, USP. Disponível em: <http://www.each.usp.br/revistaec/?q=revista/1/funk-ostenta%C3%A7%C3%A3o-em-s%C3%A3o-paulo-imagina%C3%A7%C3%A3o-consumo-e-novas-tecnologias-da-informa%C3%A7%C3%A3o-e-da>. Acessado em: 15/07/2013.

- PESTANA, Nelson. A classe dirigente e o poder em Angola. In: *Congresso Luso-Afrobrasileiro de Ciências Sociais*. Coimbra, 2004. Disponível em: [http://www.ces.uc.pt/lab2004/pdfs/Nelson\\_pestana.pdf](http://www.ces.uc.pt/lab2004/pdfs/Nelson_pestana.pdf). Acessado em: 12/06/2012
- PRETI, Dino. “O léxico na linguagem popular: a gíria”. Disponível em: < [http://www.fflch.usp.br/dlcv/lport/simelp/index.php?option=com\\_content&view=article&id=283:s-18&catid=7:i-simelp&Itemid=65](http://www.fflch.usp.br/dlcv/lport/simelp/index.php?option=com_content&view=article&id=283:s-18&catid=7:i-simelp&Itemid=65) >. Acessado em: 23/05/2015.
- PRYSTHON, A. *Um conto de três cidades: música e sensibilidades culturais urbanas*. *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação | E-compós*. Brasília, v.11, n.1, jan./abr. 2008. Disponível em: <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/273/254>. Acessado em 16.11.2013.
- RAPOPORT, M. *El Plan de Convertibilidad y la economía argentina (1991-1999)*. 2000. Disponível em: [file:///C:/Users/Caio/Downloads/02-Rapoport%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Caio/Downloads/02-Rapoport%20(1).pdf). Acessado em: 18/08/2013
- RIVERA; Ángel G. Quintero. *Cuerpo y Cultura: las músicas 'mulatas' y la subversión del baile*. 2009.
- ROCHA, Rose de Melo. Comunicação e consumo: por uma leitura política dos modos de consumir. In: BACCEGA, Maria Aparecida. (Org.). *Comunicação e culturas do consumo*. 1 ed. São Paulo: Atlas, 2008. pp. 119-131.
- ROSA, T. T. Favelas, Periferias: uma reflexão sobre conceitos e dicotomias. *33ª ANPOCS, Anais*, 2009. Disponível em: [http://www.anpocs.org/portal/index.php?option=com\\_docman&task=doc\\_view&gid=1767&Itemid=229](http://www.anpocs.org/portal/index.php?option=com_docman&task=doc_view&gid=1767&Itemid=229) . Acessado em: 16.11.2012.
- ROY, William G. What is sociological about music? *Annual review of sociology*, Los Angeles, 2010. Disponível em: <http://www.annualreviews.org/doi/abs/10.1146/annurev.soc.012809.102618?journalCode=soc> Acessado em: 01.12.2012.
- SÁ, Simone Pereira de. Mediações musicais através do telefone celular. *XVIII INTERCOM, ANAIS*. UERJ, RJ, 2005. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2005/resumos/R1914-1.pdf>. Acessado em: 13/08/2009.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro, Zahar, 2012.
- SANTANA, P. M. S. *Um ar de cinema em Ondjaki: interferências e interlocuções em prol de uma modernidade angolana*. Dissertação de Mestrado não publicada Programa de Pós-graduação em Sociologia, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, Brasil, 2010.
- \_\_\_\_\_. Marcas do grotesco no texto literário de Washington Cucurto, Ondjaki e Marcelino Freire: Alegorias de uma Modernidade Periférica. Tese de Doutorado não publicada,

Programa de Pós-graduação em Sociologia, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, Brasil, 2015.

- SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo*. Uma exploração pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. São Paulo, UNESP, 2003.
- SEMÁN, Pablo. Cumbia Villera: avatares y controversias de lo popular realmente existente. *Revista Nueva Sociedad*, N. 242, noviembre-diciembre de 2012. ISSN: 0251-3552. Disponível em: [http://historiapolitica.com/datos/biblioteca/musica%20y%20politica\\_seman.pdf](http://historiapolitica.com/datos/biblioteca/musica%20y%20politica_seman.pdf). Acessado em: 15/09/2014.
- SILVEIRA, Sérgio Amadeu (Org.). *Comunicação digital e a construção dos commons: redes virais, espectro aberto e as novas formas de regulamentação*. São Paulo, Editora Fundação Perseu Abramo, v. 1, 2007.
- SILVEIRA, Sérgio Amadeu. *Ciberespaço: a luta pelo conhecimento*. São Paulo, Editora Salesiana, 2008.
- SILVEIRA, Sérgio Amadeu. Convergência digital, diversidade cultural e esfera pública. In: SILVEIRA, Sergio Amadeu da. (Org.). *Além das redes de colaboração: internet, diversidade cultural e tecnologias do poder*. Salvador, EDUFBA, v. 1, 2008, p. 31-50.
- SILVEIRA, Sérgio Amadeu; PRETTO, Nelson de Luca (Orgs.). *Além das redes de colaboração: internet, diversidade cultural e tecnologias do poder*. Salvador, EDUFBA, v. 1, 2008.
- SILVEIRA, Sérgio Amadeu; PERPETUO, Irineu Franco (Orgs.). *O futuro da música depois da morte do CD*. São Paulo, Momento Editorial, v. 1, 2009.
- SMIERS, Joost. *Artes sob pressão: Promovendo a diversidade cultural na era da globalização*. São Paulo, Escrituras, 2003.
- SMIERS, JOOST; SCHIJNDEL, Y Marieke van. *Imagine... no copyright*. Barcelona, Editorial Gedisa S.A., 2008.
- SOARES, E. Literatura e estruturas de sentimento: fluxos entre Brasil e África. *Revista Sociedade e Estado*, Vol. 26, N. 2, Maio/Agosto 2011. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-69922011000200006](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69922011000200006). Acessado em: 12/05/2013.
- SOARES, P. M; MORAIS, Jorge Ventura de. *Agência, Estrutura e Objetos Artísticos: Dilemas Metodológicos em Sociologia da Arte*, 2000. Disponível em: <http://gordaarte.arteblog.com.br/35640/Banco-de-Textos-4-parte-1-Foco-Metodologia-em-Sociologia-das-Artes/>. Acessado em: 20/04/2009.
- SOARES, Paulo Marcondes Ferreira. *Urbana Legião: consumo e contestação no rock brasileiro nos anos 80*. Dissertação de mestrado em Sociologia, Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Recife, 1994.

- \_\_\_\_\_. Tópicos de uma teoria social crítica da comunicação de massa. *Estudos de sociologia – Revista do Programa de Pós-graduação em Sociologia da UFPE*, Vol. 4, N. 1, 1998.
- SOUZA DA CUNHA, Matheus. *O projeto de independência de Angola: projetos conflitantes*, 2005. Disponível em: <http://www4.fapa.com.br/monographia/artigos/1edicao/artigo4.pdf>. Acessado em: 20/12/2011.
- STERNE, J. *The audible past: cultural origins of sound reproduction*. Durhan, Duke University Press, 2003.
- \_\_\_\_\_. The mp3 as cultural artifact. *New Media & Society*, Vol. 8, No. 5, 2006, pp. 825-842.
- STRAW, Will. Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music. *Cultural Studies*, vol. 5, n. 3, 1991, pp. 368-388.
- SVAMPA, Maristella. La transformación y territorialización de los sectores populares. In *La sociedad excluyente. La Argentina bajo el signo del neoliberalismo*. Buenos Aires: Taurus, 2005.
- TERRIO, Ricardo. El lunfardo en el rock y la Cumbia Villera. *Intertexto – Revista Digital de la Carrera de Letras*, n. 5, dic. 2004. Disponível em: <http://sagrado.edu.ar/revistas/revista5/>. Acessado em: 12/10/2013.
- THOMPSON, J. B. *A mídia e a modernidade - uma teoria social da mídia*. Petrópolis-RJ, Vozes, 2009.
- TROTTA, Felipe C. Música popular e qualidade estética: estratégias de valoração na prática do samba. In: *III Enecult - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*, Anais do III Enecult, Salvador, Bahia, 2007. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/enecult2007/FelipedaCostaTrotta.pdf>. Acessado em: 12/10/2010
- \_\_\_\_\_. Fugidinha: gêneros musicais, periferias e ambiguidades. *Revista do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL*, BOITATÁ, Londrina, n. 16, ago-dez, 2013. ISSN 1980-4504. Disponível em: [http://revistaboitata.portaldepoeticasorais.com.br/site/arquivos/revistas/1/N16\\_ARTIGO\\_2.pdf](http://revistaboitata.portaldepoeticasorais.com.br/site/arquivos/revistas/1/N16_ARTIGO_2.pdf). Acessado em: 15/04/2014.
- VELHO G. Becker, Goffman e a Antropologia no Brasil. *Sociologia: problemas e práticas*, N. 38, 2002. pp.9-17. Disponível em: [http://www.scielo.oces.mctes.pt/scielo.php?pid=S0873-65292002000100002&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.oces.mctes.pt/scielo.php?pid=S0873-65292002000100002&script=sci_arttext) . Acessado em: 16/11/2013.
- VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1995.
- VICENTE, E. A Música Independente no Brasil: uma reflexão. In: *XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, Rio de Janeiro, 2005. Disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/49335008949277938986592713214137599956.pdf>. Acessado em: 15/01/2014.

\_\_\_\_\_. Segmentação e Consumo: A Produção Fonográfica Brasileira 1965/1999. *ArtCultura* (UFU), V. 10, 2008. pp. 99-117.

VILA, Pablo. Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones. *Revista Transcultural de Música*, 1996, pp. 1-27. Disponível em: <http://cmap.javeriana.edu.co/servlet/SBReadResourceServlet?rid=1K7HCWL3T-292X0T7-2TG>. Acessado em: 15/01/2014.

WEBER, Max. *Ensaio de sociologia*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1974.

WILLIAMS, R. *Cultura e sociedade*. São Paulo: Nacional, 1969.

\_\_\_\_\_. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar Editores S.A, 1979.

WILPER, Agnela, B. *Kuduro de Angola. A exclusão de uma nova linguagem*, 2011. Disponível em [http://www.xiconlab.eventos.dype.com.br/resources/anais/3/1308362282\\_ARQUIVO\\_KudurodeAngola.Aexclusaodeumanovalinguagem.pdf](http://www.xiconlab.eventos.dype.com.br/resources/anais/3/1308362282_ARQUIVO_KudurodeAngola.Aexclusaodeumanovalinguagem.pdf). Acessado em 18.06.2012.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*. São Paulo, Ed. Nova Cultural (Col. Os Pensadores – trad.: José Carlos Bruni), 2000.

YÚDICE, George. *A Conveniência da cultura: usos da cultura na era global*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2006.

\_\_\_\_\_. *Nuevas tecnologías, musica y experiênciã*. Barcelona: Editorial Gedisa S.A., 2007.

\_\_\_\_\_. Apontamentos sobre alguns dos novos negócios da música. In: HERSCHMANN, Micael (Org.). *Nas Bordas e fora do Mainstream Musical: novas tendências da música independente no início do século XXI*. São Paulo, Estação das letras, 2011. pp. 19-45.

ZOLBERG, Vera. *Para uma Sociologia das Artes*. São Paulo, Editora SENAC, 2006.

## Filmografia

A GUERRA DO KUDURO. Direção de Henrique Narciso Dito. Luanda, Angola. Longa metragem. 2009.

FOGO no musseke. Direção: Fernando Wilson. Angola, 2007 (60 min.)

I LOVE kuduro: from Angola to the world. Direção: Mário Patrocínio. Portugal/Angola, 2013 (99 min.)