

Cumbia Villera, Kuduro e Tecnobrega: repercussões e repertórios dinâmicos das cenas musicais periféricas urbanas

Avance de investigación em curso

GT 03 – Producción, consumos culturales y médios de comunicación.

Autor: Manoel Sotero Caio Netto

Resumo:

A proposta desta comunicação visa problematizar as dinâmicas das cenas musicais periféricas urbanas. A partir do kuduro, tecnobrega e da cumbia villera, sublinho as apropriações tecnológicas operadas nestes contextos, a grande abrangência dos fenômenos, a valorização “local”, o protagonismo juvenil, entre outros aspectos. As questões que emergem destes contextos massivos interpelam noções, teorias e conceitos caros à sociologia. É preciso levar em consideração também que tanto os grupos sociais como os artistas estão simultaneamente construindo suas identidades e que esse processo se dinamiza também por meio dessas práticas musicais. Esses processos de identificação se deram, sobretudo, pelos discursos ventilados nas canções (que amplificaram o cotidiano e o local das periferias) e pela origem social da maioria dos artistas.

Palavras-chaves: tecnologias - cenas musicais – processos de identificação

Considerações Iniciais

Ao propor esta reflexão em torno de um fenômeno que emerge nas periferias urbanas, é necessário sinalizar aqueles traços compartilhados. Neste sentido, poderia destacar alguns pontos desde já: emprego largo de tecnologias digitais, apropriação tecnológica, informalidade, pirataria, grande abrangência (formadora de público), valorização do espaço social periférico, poder de mudança social com implicações estéticas e culturais, elaborações discursivas em torno das práticas. Não obstante, diversas temporalidades e especificidades são observadas, o que implica 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. Ao levar em consideração as realidades e particularidades locais, esse contexto se torna bastante inventivo, já que formas astutas estão sendo engendradas de forma incessante e as dinâmicas sócio-culturais são intuídas.

Encontramos isso em muitos lugares do mundo, mas, para esta reflexão, realizo um recorte de três cenas musicais, tendo em vista suas características de ação coletiva, os processos de apropriação tecnológica e de identificação: o Kuduro em Luanda, o Tecnobrega paraense e a Cumbia Villera de Buenos Aires. A emergência destas cenas tem provocado um intenso debate em torno de um possível reposicionamento das dinâmicas culturais, uma vez que estas práticas interpelam noções, teorias e conceitos caros à sociologia. Desta forma, ao passo que estou interessado em compreender os nexos desses – e entre esses – espaços sociais, avaliarei também alguns aspectos dissonantes, haja vista as especificidades que estas cenas assumem.

A intenção deste artigo está, portanto, intimamente relacionada às discussões em torno das Cenas Musicais. Esta noção implica pensar num tipo específico de contexto cultural urbano e práticas de codificação espacial. Neste sentido, o aporte das *Cenas* ajuda na compreensão de redes, circuitos, afiliações e organizações que mobilizam as práticas culturais e as dinâmicas da formação de grupos no

contexto dos espaços urbanos contemporâneos, além de oferecer subsídios para a formação das alianças afetivas deles.

Das cenas musicais periféricas urbanas

A seguir, apresentarei brevemente as cenas musicais urbanas que emergem em contextos periféricos, mas que também já circulam pelo centro - em nichos que se intercomunicam - projetando e valorizando tais estéticas intensamente caracterizadas por hibridismos locais e globais. Estas estéticas periféricas se revelam estratégicas e astutas, uma vez que desvendam profundas nuances mercadológicas, numa dialética de resistência e integração.

Tecnobrega

“Eu vou samplear, eu vou te roubar!” (Gaby Amarantos - Xirley)

“Meu amor era verdadeiro. O teu era pirata (Gaby Amarantos – Ex Mai Love)

No Pará existe um consumo massivo do Tecnobrega, subgênero musical de batida acelerada, construída a partir da manipulação de sons, mixagem e edição em micro-computadores. Em Belém do Pará, o novo modelo de experiência musical se sedimentou de forma alternativa ao modelo industrial das Majors, basicamente orientado sob as leis de direitos autorais reservados. As “festas de aparelhagem” são eventos que promovem o Tecnobrega, reúnem milhares de pessoas e movimentam o vultoso negócio da música no Pará.

Os artistas do Tecnobrega gravam músicas em estúdios caseiros e os DJs, por conseguinte, tocam esses registros em festas apoteóticas – efeitos visuais com uso de muita tecnologia de som e computador, mas também de luz. Por último, os discos gravados são vendidos por camelôs por valores módicos. Com o uso de computadores, sintetizadores e bateria eletrônica, as composições tanto ressaltam aspectos locais, como também falam de temas mais universalizados, como o amor. Esses grupos se remuneram basicamente através dos shows e rendas derivadas deles – (CDs, camisetas, publicidade etc) e os custos de transação e intermediários são eliminados do processo.

Através do uso de computadores e da internet foi possível produzir as canções em estúdios caseiros com softwares de edição de forma independente. Os discos destes artistas são repassados para os vendedores de rua que, com essa reprodução em larga escala e a multiplicação desses registros (vendidos a preços módicos), se popularizam e ganham prestígio. Os shows de Tecnobrega, ápice do processo de produção e divulgação, são realizados pelas aparelhagens, estrutura de apresentação carregada de recursos tecnológicos (torres de som de muita potência) e visuais.

Em entrevista, Ronaldo Lemos¹ (2007) avalia o fenômeno da música periférica que, segundo ele, traz um caráter de inovação importante, visto que desestabiliza e reposiciona os debates sobre as 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,

¹ Diretor do Centro de Tecnologia e Sociedade da Escola de Direito da FGV

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).

O Tecnobrega usa de um “common” musical marcado por uma batida (beat) característica, que é possível a partir da colagem de sons pré-fabricados e pela apropriação de trechos de músicas (ou mesmo de músicas completas de outras pessoas pelos DJs) que, por sua vez, modificam digitalmente e inserem a batida característica do ritmo. Neste sentido, os DJs apropriam-se dessas músicas na composição de suas coletâneas e nos repertórios das festas de aparelhagens.

O desenvolvimento do Tecnobrega se deu por caminhos interessantes, principalmente, por ter a apropriação tecnológica, a forma coletiva, a não especialização e a informalidade como marcas. 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 (disco a ser comercializado).

Assim, ao inventar caminhos transversais por meio do uso de artefatos tecnológicos que lhes eram minimamente oferecidos – “crackeando” softwares e usando equipamentos de segunda mão ou os adquiridos por preços mais baixos – concebeu-se um astucioso tipo produção. Como estamos discutindo, os DJs tiveram uma função central, haja vista o trabalho de reunir o material musical gravado pelas bandas - que tinham repertórios entre o Tecnobrega, o melody e o calypso – e lançá-los em forma de coletâneas. Rapidamente, esses conteúdos passaram a circular, seja por meio físico (da partilha de Cd’s gravados) ou mesmo por grupos de amigos que trocavam informações musicais coletadas das redes digitais (de compartilhamento de dados ou das redes virtuais de relacionamentos - MSN, Orkut, e-mails) através das festas de aparelhagem e, por último, por conta de uma rede de informalidade – formada por camelôs e carrinhos ambulantes, espalhados pelas feiras e periferias da cidade, bem como através das rádios comunitárias.

Outra contribuição importante destes agentes está na pesquisa e escolha do repertório que seria tocado nas festas de aparelhagem, onde ocorre o fenômeno de se conjugar a audição da música a uma sensação física particular - estímulo audiovisual. Os produtores vendem, por conseguinte, também o desejo do momento, isto é, a experiência sensorial.

Kuduro

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. (Bruno M – Por cada Lágrima).

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* como Bruno M, Os Vagabanda, Agre G, Sacerdoth, Puto Prata, Puto Lilas e Os Lambas circulam localmente e em muitos outros países da Europa (principalmente Portugal). Neste sentido, um caráter problematizador do cotidiano, como também dos rumos do país, agora, independente são ventilados.

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).

As batidas do *Kuduro* também são compostas em computadores pessoais, em estúdios caseiros, em lan houses, onde as letras rimadas são produzidas e incitam temas relacionados ao cotidiano do bairro, a identidade nacional angolana, entre outros, mas de maneira satírica e crítica. O *Kuduro* é música e dança que mescla referências tradicionais de música popular com texturas e batidas produzidas digitalmente, onde o ritmo, a dança e as letras do *Kuduro* dão espaço a vozes que dialogam com a modernidade, a globalização e a tradição. Em entrevista, a coordenadora da associação cultural angolana Chá de Caxinde fala um pouco desse contexto de emergência e sedimentação.

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 *tecno*. 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 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” (BARROS, 2012).

A partir de um contato com o Kuduro em Luanda, observei que muitos dos processos discutidos a partir do Tecnobrega no Brasil também estavam sendo inventados e geridos de maneira semelhante - em concomitância - neste local. Os estúdios caseiros foram montados nos *Mussekes*², os programas são crackeados, os artefatos manipulados, os Zungueiros³ distribuem e divulgam os artistas (por meio da venda de discos reproduzidos informalmente) e toda esta produção nas ruas e mercados e, por último, os candongueiros⁴ estão a escutar e provocar uma “paisagem sonora”⁵ em Luanda.

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).

Em sintonia com Marcon (2012), entendo que essas “transformações sociais e 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). O kuduro, desta forma, pode ser compreendido como epítome destas transformações das sociabilidades e subjetividades da juventude.

² Assim são chamadas as favelas em Luanda.

³ Estes seriam os camelôs.

⁴ Estes seriam aqui no Recife chamados de Kombeiros.

⁵ Como diria Schafer (2003), 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” (SCHAFFER apud PEREIRA, 2010, p. 91).

No que tange aos processos de identificação dos jovens com o kuduro, poderíamos localizar: o uso da fala, dos termos e gírias cotidianas, assim como linhas melódicas que romperiam com aquela tradicional, além da encenação da disputa social (Bifes).

Contudo, nem sempre o Kuduro foi “conveniente⁶” (YÚDICE, 2006). 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 gêneros 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)

Como coloca Cragnolini refletindo o caso da Cumbia villera argentina, “el estigma se transforma en emblema haciendo operar con signo contrario las calificaciones negativas que le son imputadas”. (Cragnolini, 2006:4). Por essas razões, reforço que disseminação do *kuduro* enquanto prática discursiva e de produção cultural, não apenas modalidade de consumo, resultando na criação de diversos discursos sobre a construção de uma *angolanidade*, de um estilo de vida cotidiano tipicamente *mwangole*⁷. Sob esse ponto de vista, o kuduro pode ser entendido como produto da sociabilidade juvenil 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 uma identidade cultural comum.

A fala acelerada, a partir de uma base musical sincopada e frenética, faz da palavra associada ao ritmo a sua grande força. Por mais prosaicos que sejam os temas, diferente da profundidade das críticas sociais 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.

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 ou a sátira, crítica social ou o romantismo.

As letras transfiguram os conflitos de uma época marcada pela fragmentação, pela ambivalência e pelas incertezas de uma paz ainda recente para se afirmar duradoura. É neste cenário de transição, entre a guerra e a paz, entre as tradições e as inovações da modernidade, entre a África ancestral e a crescente mundialização que as narrativas do *kuduro* emergem.

Embora as letras das músicas nem sempre tenham esse conteúdo mais nitidamente crítico e político, parece-nos que está inscrito num processo mais amplo que, não raramente, é acionado.

La Barre também chama atenção para estas características de resistência:

⁶ 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). Poderíamos problematizar em que momento o Kuduro se torna conveniente (ou permanece na borda), isto é, quando deixa de ser estigmatizado e passa a ser amplamente difundida na grande mídia, além de agregar valor à cidade de Luanda. O Kuduro já foi visto como música de marginais, mas agora adquire outro status.

⁷ Angolano

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).

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.

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 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.”
(Pibes Chorros – Sentimiento Villero)

Discutir os fenômenos das CMPU implica analisá-los em suas facetas culturais, discursivas e simbólicas. A Cumbia constitui uma leitura e uma linguagem de vínculo social e das vidas cotidianas populares. Como avalia Esteban De Gori, paradoxalmente a Cumbia Villera⁸ ao propor uma linguagem de devastação e descoletivização acaba promovendo um acontecimento de reforço de vínculos, já que permite uma integração simbólica entre seus seguidores. 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 biografías" (DE GORI, 2008, p.4).

Como coloca De 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 um género que en principio se encuentra más aliado, en términos discursivos y simbólicos, a sus vidas reales inmediatas (DE GORI, 2008, p. 4).

É interessante perceber como o contexto das villas é importante. 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.

Com a crise das oportunidades de emprego nos anos de 1990, as festas de Cumbia aparecem com força ao transfigurar essa realidade, tornando-se num "dramatismo cotidiano y pasional" (DE GORI, 2008, p. 5). Ao tocar esse cotidiano e essas transformações sociais ocorridas em virtude de um contexto político-social novo, o gênero da Cumbia assume um status importante e se torna um lócus privilegiado para o estudo da sociedade argentina. Esse drama social é revelado de várias formas:

⁸ Uma Cumbia da favela.

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 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 (DE GORI, 2008, p. 7).

Neste sentido, como nas outras cenas que discuti acima, o desafio se colocava em relação ao reconhecimento. A música da periferia carrega o estigma do massivo, do popularesco, do mau gosto onde os processos de distinção muito bem desenvolvidos por Bourdieu ajudariam nesta explicação. No entanto, esse não é o foco desta pesquisa. Cabe reforçar, entretanto, que depois de um estranhamento inicial, logrou-se com êxito algum reconhecimento.

A Cumbia Villera emerge das villas de Buenos Aires e ao inovar na forma e nas letras, o estilo passa a transfigurar o cotidiano dos guetos. As letras e sonoridades amplificaram as vivências desses espaços pauperizados, onde questões relacionadas ao tráfico e crime fazem parte do dia-a-dia. Para na deixar de citar nomes, poderíamos falar de “Damas Grátis” e do “Pibe Chorros” como representantes e precursores dessa renovação.

É também da Argentina, por meio do coletivo Zizek ou ZZK, que emerge a Cumbia digital. Esta absorve promove a fusão com outros estilos. O catalisador dessa cena fora a festa do selo Zizek na capital argentina, fundado pelos argentinos Villa Diamante e Nim e pelo americano El G. O ZZK .

A música da periferia nos lança o desafio de pensar as questões de identidade, já que o território, ou seja, o aspecto local é significativo para o entendimento destas manifestações estético-culturais. O espaço social das Villas é muito importante na construção identitária desses indivíduos ou, mais que isso, é local de afirmação identitária⁹ (convivem cumbieros, cartoneros, desempregados, trabalhadores, piqueteiros...). Como vimos noutros gêneros discutidos anteriormente, existem ressignificações positivas do espaço da favela ao ser proposta uma visão mais complexa do que aquela que se limitaria aos preconceitos sociais e estéticos. Como falamos noutro momento, trata-se de uma identidade afetada pela estigmatização e pela discriminação:

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.15-16).

No que tange aos processos de identificação dos jovens¹⁰ com a sonoridade da Cumbia villera, poderíamos ressaltar a encenação (tensão) da disputa social entre o “nós” (moradores das villas, excluídos, delinquentes, Cumbieros..) e “eles” (policiais, Chetos¹¹).

⁹ Como afirma De Gori, a identidade villera se afirma frente a cultura elitista, uma vez que: "esta identidad ambiciona fundar una cultura, una cultura de los desposeídos, que esperan a transformación radical de suas vidas" (DE GORI, 14).

¹⁰ Como podemos reforçar em sintonia com Alejandra Cragolini, é interessante problematizar sobre as interações entre produção de ofertas identificatórias no âmbito da Cumbia (consumo e apropriação do gênero) e a construção da subjetividade de jovens, no contexto de uma sociedade marcada por uma profunda crise econômica, com conseqüente formação gradual cenários de violência e exclusão social.

¹¹ Fraudes

A cumbia villera estabelece também um diálogo estreito com as novas tecnologias, seja elas pensadas ou apropriadas de forma inventiva à música. Além dos conhecidos camelôs, a distribuição tem sido operacionalizada por meio de aparelhos celulares. No caso da Cumbia, sejam nos shows ou nas ruas, o uso do Bluetooth é capital para a circulação das músicas. É neste sentido que a produção se aproxima às cenas anteriormente discutidas. Como analisa 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).

Ao trazer a etnografia de Pablo Villa 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).

Além disso, muitos dos artistas de Cumbia produzem suas músicas em computadores pessoais e convertem os arquivos sonoros em MP3. Esses arquivos são transferidos para o celular que, por sua vez, permitem um espraiamento das músicas. Essas músicas também são comercializadas e a transferência realizada por Bluetooth. A distribuição também é realizada online, mas, sobretudo, as músicas são compartilhadas via ondas de rádio de baixa potência.

Processo de Mixagem

No caso das cenas que estou buscando compreender, existe um reforço e valorização dos aspectos locais, uma vez que sinalizamos um tipo de música produzida na periferia e que se fortalece nesse contexto. Todavia, essa valorização ultrapassa o local e se revela como fenômeno global apesar (ou graças) ao “valor periférico”. Diz La Barre:

Se os média têm o poder de valorizar e até definir certas cenas musicais e as distinções culturais subsequentes (em detrimento de outras que ficam ignoradas), o sucesso popular, a popularidade efectiva e a “relevância social” não são necessariamente reflectidos no discurso mediático. Existe uma “zona de penumbra” que junta o sucesso de massa com a invisibilidade nos média oficiais. A negativização de certos géneros musicais – às vezes a criminalização, na maioria das vezes por razões puramente estéticas ou de distinção socio-cultural como no caso do favela funk carioca –, 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)

Ao operar um recorte temporal, localizamos que num primeiro momento os gêneros do Kuduro, Tecnobrega e Cumbia Villera foram discriminados (e continuam sendo, em alguma medida). A grande

mídia e o Estado não os legitimaram. No momento subsequente, ao perceberem o potencial massivo, puderam fazer uso desta marca "periférica". Antes do Tecnobrega temos algo mais tradicional - a guitarrada (patrimônio do Estado do Pará). Antes do Kuduro, temos o Semba (amplamente valorizado em Luanda). No caso Argentina, identificamos a marca do Tango como recurso. O Kuduro, em seu início, fora extremamente estigmatizado, assim como o Tecnobrega e a Cumbia Villera. Isso não significa dizer, no entanto, que seja um tipo de música para propaganda local. Trata-se de músicas da periferia e para periferia. É conveniente? 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 às Cidades. O Kuduro já foi visto como música de marginais, mas agora adquire outro status.

Propondo aqui algo mais analítico, porém muito ligeiro, diria que existiriam aproximações substantivas entre os gêneros aqui apresentados e não somente em termos de produção e divulgação das músicas. Em todos os casos, existe um marcado “lugar de fala” – favelas, villas e musseques. As letras estarão atentas a estas realidades de alguma forma. Não obstante, não somente as letras são discursivas, mas as práticas também revelam nuances identitárias importantes. Dramas são ventilados de uma forma ou de outra, isto é, não é necessário um discurso direto e combativo para assimilarmos elementos de uma política do cotidiano. Quando os “Pibes Chorros” cantam o amor que foi possível por conta de envolvimento de um cumbiero com as drogas, podemos localizar dramas rotineiros e que fazem parte da identidade Villera. O caso do Kudurista Bruno M, para não deixar de citar algum, fica evidente um discurso político mais claro. O caráter de denúncia das assimetrias da sociedade angolana é transfigurado por rimas que seguem as 140 batidas por minutos. No entanto, isso não é regra. Muitas das letras refletem as tensões e dilemas de forma mais sutil, onde estes elementos estão dispersos em situações corriqueiras do dia-a-dia, mas que, numa simples processo de hermenêutica, podemos extrair traços substantivos para uma análise do contexto e das vivências em periferias urbanas. No caso do Tecnobrega, é interessante como discursos vanguardistas de usos e apropriações tecnológicas são construídos dentro (os agentes reforçam esse discurso) e fora, já existe uma grande repercussão deste “open business” na academia e mídias diversas. O tecnobrega se tornou um referente de contraposição aos modelos de negócio das majors.

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 difusos num âmbito global. Diante do objeto que apresento aqui (fenômeno destas cenas musicais periféricas urbanas), é necessário adentrar num nível macro que, por sua vez, permite estabelecer os nexos desses contextos inter-relacionáveis.

La Barre também avalia estes aspectos do “local”:

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 política¹² 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).

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 pela academia, já que essas movimentações são muitas vezes compreendidas dentro de uma lógica de guerrilha cultural ou resistência. Quanto ao produto, pouco importa. 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.

Considerações Finais

Como venho frisando, procuro compreender o fenômeno das cenas musicais urbanas periféricas, seus processos de identificação 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 a procurar construir suas identidades, e que estas giram em torno de certas práticas artísticas. 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). Como diria Becker, estou empreendendo um trabalho comparativo. O esforço metodológico reside, sobretudo, na construção das redes de relações.

Como colocado desde o início, muitas são as repercussões destes gêneros musicais massivos que emergem das periferias urbanas. Os repertórios deste tipo de produção são muito dinâmicos e se atualizam constantemente. A intenção desta comunicação era, sobretudo, apresentar cenas que se comunicam e gozam de estratégias semelhantes de manutenção. Além disso, percebo como esses movimentos causaram desconforto nas lógicas sedimentadas de produção musical. As apropriações e usos astutos das tecnologias disponíveis promoveram uma forma alternativa de negócio na música. Além disso, fomentou-se um processo de identificação e de valorização desses espaços sociais estigmatizados por meio de práticas artísticas.

Referências Bibliográficas

- ADORNO, T. W. (1999), *O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição*. São Paulo, Editora Abril.
- ADORNO, Theodor. (1994), *A indústria cultural*. Theodor W. Adorno: Sociologia. (org.: Gabriel Cohn). 2 ed. São Paulo, Ática, 1994.
- BAKHTIN, Mikhail. (1979), *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo, Hucitec.
- BECKER, Howard (1984). *Art Worlds*, University of California Press: London.
- BOURDIEU, Pierre. (2003), *A Economia das Trocas Simbólicas*. Perspectiva.
- CAIO, M. Sotero; PINHEIRO, C. F. (2007). 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. (2011) *O KUDURO É DE ANGOLA!*": ESPECTRO DA CULTURA, INOVAÇÃO E DESCENTRAMENTO In: XI Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais, 2011, Salvador. Disponível em: <http://www.xiconlab.eventos.dype.com.br/> (acessado em 01.12.2012)
- CASTELLS, Manuel. (2000), *A Sociedade em Rede*. São Paulo, Paz e Terra.
- CASTRO, (2004), *Música & Tecnologia: Transformações nas Posturas de Escuta na Cultura Contemporânea*. Rio de Janeiro, INTERCOM. Disponível em: www.portcom.intercom.org.br (acessado em 01.12.2012)
- CRAGNOLINI, Alejandra. (2006). *Articulaciones entre violencia social, significativa sonoro y subjetividad: la Cumbia villera en Buenos Aires*. in: trans Revista transcultural de música. Disponível em: <http://www.sibetrans.com/trans/a147/articulaciones-entre-violencia-social-significativa-sonoro-y-subjetividad-la-Cumbia-villera-en-buenos-aires> (acessado em 01.12.2012)
- DE GORI, Esteban. (2008). *Poéticas y sociologías de la Cumbia: aproximación a la actualidad de la música tropical en Argentina*". Culturas Populares. Revista Electrónica 6 (enero-junio 2008), 16 pp. Disponível em: www.culturaspopulares.org (acessado em 01.12.2012)
- 001). Discurso e Mudança Social. Brasília, UNB.
- FEATHERSTONE. Mike (1995). *Cultura de consumo e pós-modernismo*. São Paulo: Studio Nobel, 223 p. Coleção Cidade Aberta. Série Megalópolis.
- FEATHERSTONE. Mike. (1996). "A Globalização da Complexidade. Pós-Modernismo e Cultura de Consumo", Revista Brasileira de Ciências Sociais, n 11 (32).
- FREIRE FILHO, João e JANOTTI JR., Jeder (org). *Comunicação & Música Popular Massiva*. Salvador: Edufba, 2006.
- FREIRE FILHO, João. (2007). *Reinvenções da Resistência Juvenil: os estudos culturais e as micropolíticas do cotidiano*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.
- HENNION, Antoine (2010). *Reflexividades: a atividade do amador*. In: ESTUDOS DE SOCIOLOGIA: revista do programa de pós-graduação em sociologia da UFPE/PPGS da UFPE. – vol. 16, n.1 (jan./jun. 2010).
- HENNION, Antoine (2002). *La Pasi3n Musical*, Paid3s: Barceleona.
- IAZZETTA, Fernando. (2009). *M3sica e media33o tecnol3gica*. S3o Paulo: Perspectiva, Fapesp, 2009.
- JANOTTI JR, Jeder. *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. Disponível em: www.intercom.org.br/papers/nacionais (acessado em 01.12.2012)
- LA BARRE, Jorge de (2010). *M3sica, cidade, etnicidade: explorando cenas musicais em Lisboa*. in C3RTE-REAL, Maria de S3o Jos3 (org.), Revista Migra333es - N3mero Tem3tico M3sica e Migra333o, Outubro 2010, n.º 7, Lisboa: ACIDI, pp. 147-166. Disponível em: <http://www.buala.org/pt/cidade/musica-cidade-etnicidade-exploracoes-a-partir-de-cenas-musicais-em-lisboa> (acessado em 01.12.2012)

- LEMOS, A. (2002) *Cibercultura: tecnologia e vida social na cultura contemporânea*. Porto Alegre: Sulina.
- LEMOS, Ronaldo. (2007). *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.
- LEMOS, Ronaldo. (2008). *Tecnobrega: O Pará reinventando o negócio da música*. Rio de Janeiro: Tramas Urbanas.
- MARCON, Frank. (2011). *O kuduro como expressão cultural da juventude de imigração africana em Lisboa*. 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> Acessado em 24/06/2011.
- MARCON, F; TOMAS, C. (2012). *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.
- MARCON, F.(2012). *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/index.php/revistas/47-edicao-n-07-abril-de-2012/artigos/100-o-kuduro-estilos-de-vida-e-os-usos-da-internet-pela-juventude-do-tempo-presente-por-frank-marcon>. Acessado em 16/05/2013.
- MONTEIRO, Paulo Filipe. (1996). *Os Outros da Arte*. Ed, Celta.
- ORTIZ, Renato. *Mundialização e Cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- PEREIRA, Simone Sá (Org). (2010). *Rumos da cultura da música: negócios, estéticas, linguagens e audibilidades*. Porto Alegre: Sulina, 2010.
- RIVERA; Ángel G. Quintero. (2009). *Cuerpo y Cultura: LAs músicas 'mulatas' y la subversión del baile*.
- ROY, William G. (2010). What is sociological about music? Los Angeles, Annual review of sociology. Disponível em: <http://www.annualreviews.org/doi/abs/10.1146/annurev.soc.012809.102618?journalCode=soc> (acessado em 01.12.2012)
- SCHAFER, R. Murray. (2003). 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.
- SMIERS, Joost. (2003) *Artes sob pressão: Promovendo a diversidade cultural na era da globalização*. São Paulo: Escrituras.
- SMIERS, JOOST; SCHIJNDEL, Y Marieke van. Imagine... no copyright. Barcelona: Editorial Gedisa S.A. 2008.
- SOARES, Paulo Marcondes Ferreira. (1998). *Tópicos de uma teoria social crítica das comunicação de massa*, Estudos de sociologia – Revista do Programa de Pós-graduação em Sociologia da UFPE, 4 (1).

- SOARES, Paulo Marcondes Ferreira. (1994). *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.
- SOARES, P. M; VENTURA, Jorge Ventura de (2000). MORAIS. *Agência, Estrutura e Objetos Artísticos: Dilemas Metodológicos em Sociologia da Arte*. In: <http://gordaarte.arteblog.com.br/35640/Banco-de-Textos-4-parte-1-Foco-Metodologia-em-Sociologia-das-Artes/> (Acessado em dezembro/2009).
- STERNE, J. (2003). *The audible past: cultural origins of sound reproduction*. Durhan: Duke University Press, 2003.
- STERNE, J. (2006) *The mp3 as cultural artifact*. *New Media & Society*, Vol. 8, No. 5, 825-842.
- VICENTE, E. . A Música Independente no Brasil: uma reflexão. In: XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2005, Rio de Janeiro, 2005. Disponível em: www.portcom.intercom.org.br (acessado em 01.12.2012)
- YÚDICE, George. *Nuevas tecnologías, música y experiencia*. Barcelona: Editorial Gedisa S.A. 2007.
- YÚDICE, George. (2006). *A Conveniência da cultura: usos da cultura na era global*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- YÚDICE, George. (2011). *Apontamentos sobre alguns dos novos negócios da música*. In: Micael Herschmann (Org.). *Nas Bordas e fora do Mainstream Musical: novas tendências da música independente no início do século XXI*. São Paulo: Estação das letras, 2011, p. 19-45.