

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO
ESCOLA DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS**

DEBORA COSTA DE FARIA

O LOCAL E O GLOBAL NO FUNK BRASILEIRO E NO KUDURO ANGOLANO

Guarulhos

2014

Debora Costa de Faria

O local e o global no funk brasileiro e no kuduro angolano

**Dissertação entregue ao Programa
de Pós-Graduação em Ciências
Sociais da Universidade Federal de
São Paulo como requisito parcial
para a obtenção do título de Mestre
em Ciências Sociais**

**Orientadora: Andréa Cláudia Miguel
Marques Barbosa**

Guarulhos

2014

Ficha catalográfica
Universidade Federal de São Paulo
Biblioteca da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Faria, Debora Costa de
O local e o global no funk brasileiro e no kuduro
angolano / Debora Costa de Faria – Guarulhos, 2014.

145 p.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de São Paulo,
Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2014.
Orientadora: Andréa Cláudia Miguel Marques Barbosa.

Título em inglês: The local and the global in Brazilian funk and
Angolan kuduro.

1. Música. 2. Apropriação. 3. Funk e kuduro.

I. Título.

Debora Costa de Faria

O local e o global no funk brasileiro e no kuduro angolano

**Dissertação entregue ao Programa
de Pós-Graduação em Ciências
Sociais da Universidade Federal de
São Paulo como requisito parcial
para a obtenção do título de Mestre
em Ciências Sociais**

**Orientadora: Andréa Cláudia Miguel
Marques Barbosa**

Aprovado em 22 de agosto de 2014

**Prof. Dr. Alexandre Barbosa Pereira
Universidade Federal de São Paulo**

**Prof^a. Dr^a. Simone Pereira de Sá
Universidade Federal Fluminense**

**Suplente: Prof^a. Dr^a. Rose Satiko
Universidade de São Paulo**

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Andréa, a quem considero uma orientadora no sentido mais amplo do termo, por sempre ter acreditado nessa pesquisa e pelo apoio a esse e outros projetos.

Àqueles com quem compartilhei a sala de aula, os grupos de estudos, conversas e experiências dentro e fora da universidade, especialmente, Ana Lídia, Clarissa, Bárbara, Amanda, Luiz, Guilherme, Luiz Guilherme, Renata, Fernanda, Sarah, Karine e Otávio.

Aos amigos conquistados ao longo desse percurso intenso, Maria Letícia pelo constante compartilhamento de dúvidas e pensamentos. Kazuo por ter aberto as portas de sua casa para as trocas de ideias e movimentos mais descompromissadamente sérios. Rafael, pela paciência, sinceridade, parceria e disposição, mas, sobretudo por ser alguém com quem, apesar das idas e vindas, tenho descoberto e aprendido muito mais do que olhar para o alto dos prédios e os muros da(s) cidade(s). Queridos, sei que a vida e as nossas escolhas podem nos afastar, mas sinceramente espero que não nos percamos demais uns dos outros!

Aos companheiros de VISURB, especialmente àqueles que me abriram as portas da “salinha” durante um dos momentos mais importantes da escrita: Denise e Fábio pelo início de novas amizades, Rodrigo pelas conversas fotográficas e Fernando, com quem compartilhamos alguns dos momentos mais divertidos ao longo dos últimos meses.

À Erika, Janaína e Marcela pela idealização de novos projetos.

Aos funcionários “visíveis” e “invisíveis” que com seus trabalhos auxiliam no funcionamento e na organização da EFLCH. Aos professores que me acompanharam durante todos esses anos de dedicação, especialmente àqueles por quem esse texto passou desde o momento em que era projeto até que se tornasse uma dissertação: Alessandra El Far, Alexandre Barbosa, Bruno Comparato, Carlos Alberto Belo, Cristina Pompa, Márcia Tosta, Maria Fernanda Lombardi, José Carlos

Gomes Silva e Simone Sá. Obrigada pela leitura atenta e pelas críticas.

A todas as pessoas que de alguma forma me aproximaram de Angola e tornaram a pesquisa mais rica: Agnela Barros Wilper, Jô Kindanje, DJ Sacer.dot, DJ Satélite, O Toke É Esse, Garth Sheridan, Ananya Kabir, Stefanie Alisch, Marisa Moorman, Benjamin LeBrave, Frederik Mohen, Paula Santana, Caio Sotero, Manuel Barcia, Florent Mazzoleni, Hamilton Cazuende, Xano Maria, Rosa Manuel, Cabingano, Lil Pasta, Mário Patrocínio e a equipe da Bro produções, aos kuduristas Sebém, Os Namayer e Cabo Snoop pelas entrevistas.

Aos amigos de sempre, Daniel, Vivian e Gabriela, Diego, Angela e família Daher com quem tenho compartilhado sobretudo alegrias, ao longo dos anos.

A minha mãe Maria, ao meu pai Hermes, à Lúcia e Leila, pelo apoio incondicional, mesmo nos momentos em que acreditavam que poderiam ser outros os caminhos por mim seguidos.

**Tão concretos quanto sua arquitetura são os sons da cidade.
Uma sinfonia infinita tão peculiar a ela quanto seus cheiros.
(Will Eisner)**

**A cor dessa cidade sou eu
O canto dessa cidade é meu
(O canto da cidade, Daniela Mercury)**

**Music makes the people come together
Music mixes the bourgeoisie and the rebel
(Music, Madonna)**

RESUMO

Este trabalho propõe investigar de que modo manifestações musicais consideradas populares e periféricas alcançam – não sem algumas negociações simbólicas –, espaços fora dos contextos nos quais são produzidos. Tendo como referências o funk brasileiro e o kuduro angolano pretende-se, nesse sentido, entender como os fluxos culturais globais influenciam e são apropriados por produções culturais locais, as quais agregam a essas referências novas características, ressignificando-as. Considerados esses primeiros movimentos, o trabalho se debruçará então, sobre as possibilidades de produção e consumo desses mesmos gêneros musicais em localidades externas ao contexto de criação inicial. Tudo isso foi feito levando-se em conta as diferenças contextuais e históricas entre o funk brasileiro e o kuduro angolano. Por outro lado, pensamos que a emergência dos dois gêneros de música e dança, fora de seus países, têm sido considerados dentro de um fenômeno maior no qual as músicas eletrônicas produzidas nas periferias de grandes cidades são muito valorizadas por DJs e produtores estrangeiros que espalham esses tipos de músicas ao redor do mundo.

Palavras-chave

Funk brasileiro, Kuduro angolano, música, apropriação

ABSTRACT

This work sets out to investigate how musical manifestations considered popular and peripheral, reach – not without some symbolic negotiation –, spaces outside the contexts in which they are first produced. Taking as reference Angolan kuduro and Brazilian funk, we attempt to understand how global cultural flows influence and are appropriate for local cultural productions, by adding new features and giving new meanings to these references. Besides, the work will investigate the possibilities of production and consumption of these musical genres in places outside of their context of origin. All of this has been done by taking into consideration the contextual and historical differences between Brazilian funk and Angolan kuduro. On the other hand, we are finding that the emergence of both genres of music and dance, outside their own countries, have been considered within a larger phenomenon in which electronic musics produced in the outskirts of large cities are very valued by foreign DJs and producers who spread these types of musics all over the world.

Key-words

Brazilian funk, Angolan kuduro, music, appropriation

SUMÁRIO

Prólogo (Intro)	10
Apresentação	25
Introdução	30
Capítulo 1 – Cidade, globalização e cultura	39
1.1 A emergência da cidade como campo de estudos antropológicos.....	39
1.1 Cidade, globalização e cultura.....	42
1.3 Cidade, globalização e música.....	50
Notas sobre o popular e o periférico.....	52
Capítulo 2 – Funk brasileiro e kuduro angolano: entre o local e o global	61
2.1 “É som de preto, de favelado, mas quando toca, ninguém fica parado”	61
2.2 Do funk carioca ao funk brasileiro: “Da favela para o mundo”	63
2.3 “Doa a quem doer, faço kuduro pro mundo”	78
2.4 O kuduro angolano: “De Angola para o mundo”	79
Capítulo 3 – Beats, bites e viagens sonoras	104
3.1 A circulação do funk e do kuduro: música, tecnologia e meios de comunicação.....	110
3.2 A circulação do funk brasileiro e do kuduro angolano: música, apropriação e interesse externo.....	122
Considerações finais (Outro)	130
Bibliografia	135
Filmografia	141
Apêndice A – Os meninos do funk	142
Apêndice B – Os meninos do kuduro	144

Prólogo (Intro)

Luanda, maio de 2012

Era o último dia de uma viagem decidida às pressas para participar da Kuduro International Conference (KIC)¹, em Luanda, na Angola. Não conhecia nada da geografia da cidade vista pela primeira vez, toda iluminada, pela janela do avião. Aliás, muitas das percepções que tive dela, continuaram através das janelas, porém, dos carros que me locomoveram pela cidade (ou melhor, por parte dela). As primeiras impressões que tive das ruas da capital angolana foram criadas entre o caminho do aeroporto e o local onde a conferência aconteceria. Embalada pelo som do kuduro - colocado no CD *player* pelo motorista que me conduzia e que por vezes tentou me localizar dentro daquele espaço -, via a quantidade de carros esportivos circulando no trânsito; os vendedores ambulantes apresentando suas mercadorias; os prédios de inspiração arquitetural portuguesa misturados a outros mais novos e àqueles que ainda estavam sendo construídos. Pela janela do carro via também vendedoras de frutas com grandes cestos na cabeça, não raro, com o filho a tira colo e homens uniformizados, fortemente armados que segundo me contaram mais tarde, estavam ali por conta dos prédios públicos localizados na região.

Já havia tentado perambular pela cidade, meio sem rumo no dia anterior, foi aí que me lembro de ter visto mais de perto os candongueiros, tão famosos por sua cor azul e branca, mas, especialmente importantes, por serem parte fundamental da promoção e divulgação do kuduro pelas ruas de Luanda. Mas aquele domingo reservava algo especial. Era um dia livre seguido de outros que haviam sido completamente dedicados às discussões teóricas e simbólicas em torno daquele gênero de música e dança. Claro que houve conversas mais soltas durante e após o evento e que deixaram espaço para entender algumas dinâmicas do cotidiano angolano. Houve ainda uma peça de teatro, de uma companhia estrangeira e até uma festa dedicada ao kuduro, no sábado à noite. Sabia que precisava aproveitar tudo ao máximo, pois, minha permanência ali seria curta...

¹ A Kuduro International Conference (KIC) aconteceu entre os dias 23 e 25 de maio de 2012 em Luanda, capital de Angola e reuniu pesquisadores de diversas partes do mundo, além de músicos, dançarinos e produtores do kuduro.

A festa pós-evento reuniu os sons dos DJs e pesquisadores que participaram da conferência e dos músicos angolanos que produzem o kuduro, em uma casa noturna, forrada de arte e cultura, o Elinga Teatro. Os primeiros ficaram responsáveis pelas *pick ups* que abriram a festa, enquanto aos outros foi reservado um palco. Foram muitos os grupos que nele se apresentaram, eram quase sempre um ou dois cantores e seus bailarinos com suas coreografias acrobáticas e superelaboradas. Ao redor do lugar podiam ser vistos pequenos grupos dançando, mas, chamaram a atenção os movimentos de um senhor cuja bengala em mãos não o impediu de participar da agitação. Depois das apresentações, o DJ da casa tocou em seu set, músicas que se referiam tanto ao cenário internacional, como o reggae de Bob Marley, quanto aos gêneros nacionais. E a plateia respondia cantando junto as músicas reconhecidas e demonstrando, desta forma, a variedade de seu repertório.

Mas, enfim, era domingo e era o último dia da viagem. Se, como dizem os manuais e nos ensinam os professores, o pesquisador precisa conhecer as teorias, mas, estar atento ao que o acaso lhe reserva, aquele parecia ser um desses momentos. Perambulando e me perdendo pelas ruas de Luanda me deparei com alguns jovens com suas roupas coloridas e cabelos estilosos, alguns deles se maquiavam... Não sabia o que estava acontecendo, mas, havia algo. Continuei a caminhar até encontrar uma igreja católica, onde por curiosidade, resolvi entrar. Ao adentrá-la, avistei homens, mulheres, crianças seguradas no colo, negros e brancos. Havia também, dentro e fora dela grupos de escoteiros. As liturgias eram realizadas enquanto um coral cantava de maneira tradicional e era acompanhado por um grupo de percussionistas. Naquele momento, tentei fazer algumas anotações, mas, me achando alvo de alguns olhares, parei, permaneci ali por mais alguns minutos e então, saí.

A curiosidade com relação ao que acontecia na parte externa daquele lugar, na rua pela qual havia passado alguns minutos antes, foi logo sanada. Na volta, perguntei para dois meninos o que estava ocorrendo ali e eles me informaram que se tratava da gravação de um videoclipe dos “Besta Fera”. Confirmei ainda uma outra coisa. A música alta, saída de um carro estacionado, logo atrás da igreja, tinha uma sonoridade conhecida: era funk brasileiro, naquele momento, transformado pela

criatividade angolana. Por vezes me pareceu que a música “Eu vou te dar”² misturava-se aos cantos vindos da igreja. No meio de tudo isso, fui conversar com a pessoa responsável pelo automóvel que confirmou o que já tinha sido me informado até então. Minutos depois, em um momento de pausa, os artistas curiosos com a minha presença, vieram falar comigo; durante a breve conversa, afirmaram conhecer e se comunicar com alguns funkeiros brasileiros, além disso, disseram que haviam começado a carreira como praticantes de kuduro, mas, há algum tempo, dedicavam-se ao funk brasileiro (ou angolano?).

Naquele momento percebi meus dois temas da pesquisa se mesclando e criando coisas novas. E, embora isso hoje seja possível, em grande parte por conta dos meios de comunicação³, em especial a internet, os contatos e as possíveis mudanças proporcionadas a partir deles, sempre existiram. Ainda que em alguns casos, nas relações de poder o mais forte imponha e subjugué, essas possibilidades de criação de algo novo sempre existiram. Nesse sentido, as manifestações locais tendem a ter respostas criativas e negociadas ao que lhes é externo. Além disso, naquela ocasião, toda aquela história sobre os fluxos culturais pareceu ganhar materialidade, pareceu fazer sentido. Pareceu por fim, que apropriações e justaposições acontecem o tempo todo, seja na mistura das percussões africanas com as liturgias católicas, seja no kuduro que se transforma e se espalha pelo mundo, seja no funk brasileiro que depois daquele instante pareceu estar se tornando também angolano.

² Ao que parece o nome do grupo foi mudado para “Os Mega Funk”. O vídeo está disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=E84uUUyL4UE>.

³ Os programas brasileiros da TV Globo e da TV Record estão disponíveis para a população angolana através de seus canais internacionais.

Os Besta Fera - “Eu vou te dar”



Os Besta Fera - “Eu vou te dar”



Rio de Janeiro, setembro de 2013

Mais uma vez o último dia de uma viagem para a pesquisa revelava-se em sua possibilidade de descobertas. Dessa vez, o cenário era outro, mais próximo, mas, ainda assim, um tanto distante. Havia desembarcado na cidade por conta do documentário “I love kuduro: From Angola to the world”⁴ que seria lançado no Festival do Rio. Algumas das estrelas do gênero também estavam por lá. Já havia acompanhado suas apresentações no Arpoador, onde uma plateia impressionada pelo movimento dos corpos ora animava a dança, ora se arriscava – pelo menos algumas das pessoas –, a segui-los ou a criar os seus próprios passos.

Já havia acompanhado a estreia do filme, ocorrida no Cine Odeon, na Cinelândia, com direito a entrevistas, fotos, tapete vermelho, a presença de pessoas do meio artístico brasileiro e até uma confusão na saída do cinema por conta do enfrentamento entre a polícia e manifestantes no centro da cidade. Entretanto, poucas horas antes, uma plateia animada apreciou o surgimento e o desenvolvimento do gênero contado por seus precursores, dançarinos, artistas, produtores e alguns dos nomes mais conhecidos da atualidade, de modo que a história do kuduro fosse atrelada à biografia pessoal daqueles que de alguma maneira fazem parte deste meio. Entre risos e aplausos acompanhamos todos na grande tela o desenvolvimento de uma manifestação musical que parece arrastar multidões no país onde nasceu.

Aconteceriam outras exposições, no entanto, a terceira delas, realizada no Cine Carioca Nova Brasília, no Complexo do Alemão – lugar ao qual o diretor já havia dedicado um documentário anteriormente⁵ –, me pareceu mais interessante pela possibilidade de ver dois mundos que me interessavam encontrarem-se novamente. A rua que leva até o cinema estava repleta do colorido das casas, lojas de roupas, produtos veterinários, hortifrúteis e pequenos mercados. Em frente ao cinema, amigos conversavam no banco da praça, enquanto crianças brincavam e corriam e skatistas arriscavam manobras. Uma tranquilidade em nada semelhante àquilo que estamos

⁴ “I Love kuduro – From Angola to the world” (99 min., 2013) estreou no dia 30 de setembro de 2013 no Festival do Rio. Agradeço ao diretor Mário Patrocínio e toda a equipe da Bro Produções pela acolhida durante sua passagem pelo Rio de Janeiro.

⁵ Mário e Pedro Patrocínio, lançaram no ano de 2010 o documentário “Complexo – Universo Paralelo”, realizado durante suas incursões no Complexo do Alemão.

acostumados a assistir pela televisão, não fossem os policiais que ostensivamente circulavam com armas pelas ruas, e lembravam constantemente onde eu estava.

Chamava atenção a música alta vinda das barracas de comida e bebida que se encontram atrás do centro cultural situado do outro lado da rua do cinema. Naquele dia, seus donos pareciam não competir apenas pela clientela, mas também pela capacidade de produzir o som mais potente. Se de um lado tocava-se funk brasileiro, do outro, o pagode, alguns minutos depois, MPB, hip hop... até o momento em que ficou difícil identificar de onde vinha a música. Retorno à fachada do cinema, já estavam lá alguns membros da produção do filme e Cabo Snoop, um dos músicos apresentados pelo documentário e reconhecido na África pelo hit “Windeck” . Assim como havia acontecido alguns dias antes no Arpoador, eles saem a distribuir alguns brindes, nesse caso, postais que divulgam o filme, alguns deles foram autografados pelo artista. As crianças pareciam muito curiosas, daquela vez elas constituíram a maior parte do público que assistiu à exibição. Elas riram, falaram muito durante o filme, identificaram semelhanças entre alguns de seus personagens e pessoas próximas...

Eram também elas, as crianças, que circundaram o kudurista antes e depois da exibição. Estavam lá o menino que dança balé no Municipal e a menina que dança funk. A menina que perguntou de onde éramos pareceu impressionada com a resposta. Uma cena se repete antes e depois do filme. Um menino mostra como se dança passinho, o músico mostra o kuduro. Tudo bastante tímido e improvisado, da segunda vez que isso acontece o som ao redor é embalado por uma *jukebox* que tocava Raul Seixas. Infelizmente a câmera não captou esse momento, esse singelo encontro que fica na memória e faz lembrar quão diversos podem ser os mundos pelos quais transitamos e quão interessantes eles se tornam quando se encontram.

I love kuduro: De Angola para o mundo, no Rio de Janeiro
– Sebém, Cabo Snoop e Presidente Gasolina



I love kuduro: De Angola para o mundo, no Rio de Janeiro

– Presidente Gasolina e Príncipe Ouro Negro (Os Namayer) e dançarinos do programa Bounce Angola



I love kuduro: De Angola para o mundo, no Rio de Janeiro
– Titica e demais kuduristas no Cine Odeon



São Paulo, maio de 2014

Já não se tratava mais de uma viagem, o cenário era bastante familiar. A Virada Cultural é um acontecimento que há dez anos propõe tornar o centro da cidade de São Paulo – conhecido e imaginado por sua violência e abandono, principalmente quando a noite cai e as luzes dos postes de iluminação se acendem –, um grande espaço de convivência; espaço repleto de atrações culturais, preenchido e apropriado pelo público que nele trafega durante 24 horas ininterruptas de programação.

Há no mínimo dois anos o funk brasileiro tem sido inserido nesse evento. Em 2013, todas as atrações concentraram-se em um único palco, que pretendia reunir a “velha” e a “nova” geração do gênero. Neste ano, além de propor algo semelhante, a organização o incluiu e o acolheu em, pelo menos, outros três pontos da cidade. Foram diversas as gerações e vertentes que neles se apresentaram, o que havia de comum entre eles? A presença massiva de jovens, em todos esses ambientes. Eles estavam presentes na apresentação de uma das primeiras duplas a tornar, há vinte anos o funk nacional e, segundo a gravação que introduz o show, internacionalmente conhecido. Alguns daqueles meninos podiam nem ser nascidos, no ano de 1994, quando aquele funk carioca, ainda conhecido como rap, estourou nas paradas de sucesso, mas, ainda assim, sabiam de cor o refrão daquela e de outras músicas: “Eu só quero é ser feliz/Andar tranquilamente na favela onde eu nasci/E poder me orgulhar/E ter a consciência que o pobre tem seu lugar” , o “Rap da Felicidade”, de Cidinho e Doca eles cantavam. Cantavam também outros clássicos, o “Rap das Armas” e o “Rap do Silva”, além de suas músicas mais recentes. Um CD, um autógrafa e fotos com os ídolos eram motivos de alegria, um modo de guardar aquele momento. Antes, já tinha presenciado, em um ponto próximo, uma cena parecida, a mesma dedicação, mas, com outro MC, o Menor do Chapa, um dos primeiros músicos cariocas a adotar a vertente ostentação em suas letras. Em ano de eleições e de Copa do Mundo, entre uma música e outra, a crítica de que o país precisa de hospitais, não de estádios. Entre uma música e outra, a lembrança – aliás bastante frequente em outras exposições que tive oportunidade de assistir –, de MC Daleste, morto durante um show no ano passado. Tudo muito

tranquilo, com espaços para circular e dançar à vontade, assim como na noite anterior, na qual se apresentaram não muito longe dali, artistas que compõem o projeto carioca, Eu amo baile funk.

Cenas ligeiramente diferentes das presenciadas no show que aconteceria mais tarde, no Largo do Arouche, onde se apresentaria uma figura envolta por polêmicas, seja por suas músicas conhecidas pelo alto teor sexual; por ter-se tornado um dos temas de uma dissertação de mestrado; ou por ter sido considerada grande pensadora brasileira contemporânea, por um professor, em uma prova do Ensino Médio. Polêmicas à parte, o fato é que Valesca Popozuda, tem nos últimos meses, com seu hit “Beijinho no ombro” atraído para si um sucesso estrondoso demonstrado pela quantidade de versões que a música tem e que vão desde a bossa nova até o heavy metal, pela quantidade de aparições que a cantora tem feito nos programas de televisão, ou ainda pelo número de visualizações que alcança seu vídeo no Youtube: no momento em que este trabalho é escrito, elas ultrapassam os 35 milhões, apenas em seu canal oficial. Mas, ainda assim, há aqueles que não a conhecem. Ao meu lado havia uma moça tentando explicar a um homem quem era ela, o que aparentemente não mudou muito a situação, pois a resposta ao esforço continuou a ser, “Não conheço” . Alguém, entretanto, que deveria ser uma exceção e contrastava com a multidão, que reunia crianças, jovens e adultos, gritava seu nome e fazia o “V” , com as mãos. E em uma cidade carente (também) de chuva, até quando ela chega, acompanhada de granizo, é creditada à musa, “A Valesca fez até chover” , diz outra moça. E o mau tempo, ao contrário do que se possa imaginar, não afastou as pessoas que cantavam e tentavam dançar mesmo que espremidas no meio da multidão, não afastou nem mesmo aquelas pessoas que pularam a grade para ficar mais perto da artista. Com ela, Xuxa, Balão Mágico, Wando, axé, arrocha, tudo vira funk brasileiro. Alguns dos seus sucessos conquistados com o grupo Gaiola das Popozudas, mesmo sem toda aquela malícia pela qual é conhecida, também fizeram parte do repertório. Ao final, depois de muita música, dança, chuva e confete, um acalorado “Valesca” gritado pelo público, gera um agradecimento, beijo no chão do palco e a lembrança de que ela é sempre bem acolhida aqui como em qualquer lugar do mundo.

Funk brasileiro na Virada Cultural - Cidinho e Doca



Funk brasileiro na Virada Cultural – MC Menor do Chapa



Funk brasileiro na Virada Cultural - Valesca Popozuda



Apresentação

No ano de 2009, no momento em que o funk, que até então entendia como carioca, me chamava atenção por fazer parte da programação de casas noturnas paulistas - algumas localizadas em zonas nobres da cidade e frequentadas por uma classe diversa daquela a qual é comumente associado, não imaginava que aquela investigação poderia ser prolongada e a tentativa de aprofundar aquelas questões se tornaria uma pesquisa de mestrado. Naquele ano, era aluna da disciplina de Antropologia Urbana, que tinha como uma das propostas de trabalho final, a análise de uma etnografia. Já com algumas indagações em mente e a curiosidade mais geral que tinha pelo modo como gêneros musicais e artistas que do mesmo modo podem ascender também podem cair no esquecimento, assim como o interesse nas modas sonoras que a cada ano se renovam, *O baile funk carioca: festas e estilos de vida metropolitanos* (1987), dissertação de Hermano Vianna parecia ser a melhor escolha. Envoltas por esses interesses, iniciei o trabalho com a seguinte assertiva: “Apesar de todas as polêmicas que envolvem o mundo funk, este trabalho não vai tratar da sexualização das letras, dos homens e mulheres, não vai tratar da violência, da relação com o crime organizado, do abuso de álcool e drogas dentro dos bailes, temas que embora não sejam completamente descartados neste texto, poderão ser analisados em outras oportunidades. De que se trata, então? Trata-se de dar um pequeno passo na busca pelo entendimento de como um ritmo⁶ tão marginalizado e criticado tem conseguido ultrapassar as ‘paradas de sucesso periférico’ e invadir o Brasil e o mundo”.

Alguns anos se passaram, interesses de pesquisa diversos me levaram a outros caminhos. Nesse tempo, ídolos do funk brasileiro, assim como seus *hits* surgiram e desapareceram (processo que continuou acontecendo durante a pesquisa) mas, ainda assim, esse fenômeno da visibilidade parecia ter-se intensificado. O funk brasileiro e suas versões não “invadiram” apenas as casas noturnas da classe média, foi para o cinema e a TV, está nos programas populares, nas telenovelas, nas peças publicitárias - e, agora no momento de finalização da

⁶ Durante toda a dissertação optamos por substituir o termo “ritmo” e utilizar “gênero” para lidar tanto com o funk brasileiro quanto com o kuduro angolano.

pesquisa descobro que os funkeiros são também parte de uma coleção de *cards*⁷, vendidos nas bancas de jornais, além de ter suas batidas utilizadas em algumas campanhas eleitorais. O gênero continua a ir, contraditoriamente e, a despeito, dos problemas que enfrenta no Brasil (preconceito e criminalização, por exemplo), para o mundo: tem circulado na Alemanha, na França, nos Estados Unidos e até em Israel. Fatos que me levaram a retomar a discussão que havia levantado alguns anos antes e que ainda pareciam ser relevantes.

Durante a pesquisa para a escrita do projeto de mestrado, percebi que esse fenômeno – no qual a música produzida em estúdios caseiros das periferias, com computadores muitas vezes de segunda mão, é destacada e potencializada pelo desenvolvimento e o barateamento das tecnologias de comunicação e produção musical –, não dizia respeito apenas à música brasileira. Além disso, dentro desse modelo de criação, o funk nacional não era o único a cativar audiências dentro e fora de sua área inicial de criação. Nesse sentido, parecia ser interessante considerar mais um gênero musical e pensar as trajetórias dos dois a partir de suas semelhanças, principalmente no que se referiam aos modos de produção e ao fato de sua criatividade os tornarem objetos de fascínio aos olhos de músicos, produtores e DJs estrangeiros. Embora as diferenças históricas e estéticas pelas quais são construídos sejam sempre sublinhadas ao longo deste trabalho, é nesse momento que o kuduro vindo de Angola vem ser agregado à discussão. As semelhanças com a música produzida e dançada do outro lado do Atlântico pareciam ser claras. Entretanto, mediações foram necessárias ao longo do caminho, e entendemos mais uma vez, o respeito às especificidades culturais e sociais dos dois gêneros como fundamental durante o desenvolvimento da pesquisa.

Metodologicamente, ao iniciá-la acreditava que os percursos dos dois gêneros pudessem ser buscados através de uma bibliografia que contemplasse temas como

⁷ A coleção a que tivemos acesso, a “Cards Funk Collection” foi comprada por R\$ 0,30 em uma banca de jornal no bairro do Tatuapé, zona leste de São Paulo. Com a vertente ostentação na moda, o papel que a embala, assim como a parte de trás das imagens que ilustram as figuras dos ídolos (quatro em cada pacote), trazem desenhos de cifrões pendurados em colares. Esse parece não ser entretanto, o único conjunto de figurinhas que circulam pela cidade. Em uma época na qual aquelas referentes à Copa do Mundo tornaram-se febre, uma matéria do jornalista Bruno Soraggi, publicada no jornal Folha de São Paulo do dia 22/06/2014, aponta que há, pelo menos três outras coleções, todas elas, ainda segundo a publicação, clandestinas. Ver: “Bancas têm figurinhas clandestinas de funk, Copa e Chiquititas em SP”. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/saopaulo/2014/06/1472779-bancas-tem-figurinhas-clandestinas-de-funk-copa-e-chiquititas-em-sp.shtml>. Acessado em: 06/14.

globalização, localidade e de que forma a cultura e mais especificamente, a música se comportam e são apropriadas dentro deste contexto nos quais o entendimento dos fluxos de sons, ideias e comportamentos destacam-se e por isso, podem ser considerados fundamentais. Além disso, embora fosse dada atenção para os diversos interesses que norteiam os meios de comunicação, a análise de seus produtos (televisão, mídia impressa, rádio, internet, em especial, sites de compartilhamento de música e vídeo), do modo como através deles o funk brasileiro e o kuduro angolano são tratados, integram as discussões. Todos esses recursos foram utilizados, e, acrescidos a eles, os vídeos e filmes disponíveis na rede mundial de computadores e as matérias jornalísticas foram muito relevantes. Os primeiros por permitirem que discursos, imagens e imaginários referentes aos dois gêneros fossem trazidos para o texto, de modo a complementá-lo e o segundo também tem o mesmo valor. Nesse sentido, destacamos o fato de que quando nos referimos às matérias jornalísticas, fossem impressas, televisivas ou disponíveis online, observamos com especial interesse a seção na qual as escritas e as falas sobre os gêneros foram incluídas e publicadas, entendendo que isso pudesse agregar uma outra camada de significados à pesquisa. Portanto, não é à toa que na maior parte das vezes às quais recorreremos a essas fontes, trazemos também onde e por quem elas foram difundidas.

Contudo, gêneros tão fortes e tão vibrantes em seus respectivos países e que estão a cada momento sendo reconstruídos e ressignificados – mais uma razão para investigá-los –, por sua contemporaneidade ofereceram constantemente novos modos de serem abordados. Nesse sentido, destacou-se a quantidade de eventos cujas contribuições foram essenciais para o desenvolvimento da pesquisa. A I Kuduro International Conference é um exemplo disso. Reuniu, em maio de 2012, em Luanda, capital de Angola pesquisadores de diversas universidades do mundo além de produtores e artistas do gênero musical em questão. O mesmo ocorreu em relação ao funk brasileiro, sendo tema em agosto de 2013 de um ciclo de debates, o primeiro na cidade de São Paulo. A prefeitura desta mesma cidade havia reservado alguns meses antes (assim como no ano de 2014), espaço para que o gênero fizesse parte da “Virada Cultural”. A iniciativa acabou por suscitar discussões sobre centro, periferia, lazer, diversão, juventude e direito à cidade, já que muitas foram as

críticas feitas a ela. Entretanto, a inclusão do funk brasileiro no evento, pode revelar algo mais sobre sua evidência e importância como manifestação cultural dos jovens de hoje; isso ocorre pois, pode-se aventar, mesmo que implicitamente, que sua incorporação a um evento que traz consigo o adjetivo “cultural” no nome, adjetiva do mesmo modo o gênero, suspendendo, ainda que provisoriamente, aquela sensação de falta de reconhecimento da qual reclamam seus entusiastas. Outras experiências também foram interessantes no sentido de enriquecer a pesquisa, como o lançamento do filme *I love kuduro - from Angola to the World*, do cineasta português Mário Patrocínio, no mês de setembro de 2013, no Festival de Cinema do Rio de Janeiro; acontecimento que facilitou a realização de algumas entrevistas a partir das quais foram destacados trechos no decorrer deste trabalho. Além deste, no mês de novembro do mesmo ano, pude presenciar em Lisboa, o lançamento de outro documentário, o *Off the beaten track*, de João Pedro Moreira. Patrocinado pela Red Bull - marca de bebidas energéticas que tem ao longo dos últimos anos se envolvido com projetos nos meios culturais e esportivos -, o filme acompanha o processo de pesquisa, produção e as apresentações do grupo português Buraka Som Sistema, conhecido por ter o kuduro (ou uma versão dele), como uma das influências de seu repertório. Tive ainda a oportunidade de presenciar eventos e festas em casas noturnas de São Paulo, Rio de Janeiro, Luanda e em Lisboa.

Algumas das pequenas narrativas que precedem os capítulos e/ou sessões desta dissertação, são frutos dessas inserções que são mais óbvias, mais palpáveis, mas também dos vídeos recolhidos na internet, das conversas informais, da escuta atenta e que inclui os sons dos carros tão altamente equipados que interrompem as conversas e fazem vibrar os vidros das casas e soar os alarmes de outros automóveis. Barulhos, ruídos, sem os quais as experiências e vivências na cidade são quase impensáveis. Tudo fundamentalmente tornado cotidiano, pois, como a música rodeia e preenche muitos espaços, tive de estar atenta aos sons ao meu redor. Disposição importante e levada a sério por uma pesquisadora sem uma formação musical formal, fato que por si só não impediu a investigação. Essas possibilidades foram mais presentes sobretudo com o funk brasileiro, entretanto, a relação “extracotidiana” que tive com o kuduro angolano também complementou e dimensionou a pesquisa no sentido de mostrar como um gênero musical local pode

circular entre mundos diversos e os diferentes modos como isso afeta as pessoas.

Em um contexto no qual música e imagem estão cada vez mais relacionadas – afinal, há anos complementam-se nas capas de disco, videoclipes e mais recentemente, nos retratos de perfis nas redes sociais, configurando o estilo e o imaginário sobre os artistas –, trago despretensiosamente algumas fotografias tiradas durante a pesquisa. Parte delas, constitui narrativas de situações extracotidianas, captadas em grandes eventos. Mais do que reforçar a ideia de que estive lá, elas são colocadas aqui como um convite – do mesmo modo que as pequenas narrativas textuais – para que o leitor me acompanhe. Esses acontecimentos revelam-se interessantes porque sugerem de uma maneira ou de outra que o funk brasileiro e o kuduro angolano estão em evidência. Por outro lado, ao final da dissertação, podem ser encontradas fotografias de jovens que talvez não sejam famosos, mas, são tão parte fundamental na formação de cada gênero, quanto aqueles que estampam as capas de revistas e apresentam-se em grandes casas de shows, no rádio e na televisão. E é esse jogo de cotidianidade e extracotidianidade, local e global que me interessa.

Introdução

Há algum tempo tem-se discutido – e, em muitos casos com o intuito de valorizar – aspectos e questões relacionadas às especificidades (especialmente culturais) das periferias. Fala-se de suas estéticas, de suas poéticas, seus modos e estilos de vida, de suas relações com o centro. Tem havido uma atenção que perpassa desde os campos acadêmicos aos meios de comunicação. Este trabalho tem-se debruçado justamente em um dos aspectos sob os quais esse interesse pode ser colocado, o musical. Pretendemos entender as possibilidades de apropriações de movimentos musicais considerados em alguma medida periféricos, seja por sua localização geográfica e no espaço urbano, seja por sua posição diante da indústria cultural, da música e do entretenimento. Apropriações que se dão de parte a parte, em um duplo movimento. Em um primeiro momento, na própria constituição dos gêneros musicais, no nosso caso, quando as referências locais são mescladas às referências globais, criando deste modo, algo novo; mas, aqui também nos interessa, um outro movimento, aquele no qual a “descoberta” desses gêneros é feita por músicos e audiências concentrados contextualmente fora desses ambientes, neste caso, as grandes cidades do Brasil e de Angola, respectivamente centros produtores do funk e do kuduro.

O interesse pela música do outro não é novo. A busca pelo diverso seja por uma valorização de uma pressuposta inocência ou pureza, seja pelo exotismo – características que devem ser sempre levadas em conta em relação ao universo simbólico do pesquisador, geralmente pertencente ao Ocidente – se fez presente desde os primeiros encontros e tem atravessado os séculos, haja vista o sucesso das exposições universais, no século XIX. A novidade que emerge nas últimas décadas e que parece dissolver, pelo menos em parte, a oposição dos adjetivos anteriormente colocados, é o escancaramento das possibilidades de combinações e justaposições entre as diferentes culturas, estejam elas próximas ou distantes. Se por um lado, esse tipo de percepção afasta um certo idealismo que enxerga as manifestações culturais e, mais especificamente musicais locais – distantes geograficamente daqueles que são considerados os grandes polos de produção de cultura – apenas a partir de sua presumida intocabilidade e cristalização, por outro,

ao perceber as fusões como invenções ou apropriações criativas, a ideia de que o outro faz uma cópia (ruim) de referentes que se encontram para além das fronteiras de suas “tradições” (entendidas como imutáveis) também parece se dissipar. Neste trabalho e no caso dos gêneros musicais e de dança que escolhemos olhar mais de perto, o funk brasileiro e o kuduro angolano, essas mudanças parecem ser fundamentais e envolvem outras questões como globalização e avanços tecnológicos nas áreas de comunicação, transporte e produção de música.

O funk foi tornando-se carioca a partir da iniciativa e dos anseios de produtores, DJs, radialistas, interessados e amantes da música de trazer as vibrações do gênero norte-americano para os clubes e festas que tinham como público-alvo a população que vivia nos subúrbios do Grande Rio de Janeiro. Foi tornando-se carioca a partir dos anos 1970 com o surgimento dos chamados “bailes da pesada” em um movimento no qual foram criadas também as equipes de som, algumas delas, como a Furacão 2000, estão em atividade até os dias de hoje. Mas se à época as músicas tocadas nas festas eram o soul, o funk norte-americano e mais tarde o hip hop, ao longo dos anos foi-se incorporando entre outros gêneros, o *miami bass*, base do que ficou conhecido como funk carioca.

Se durante algum tempo as mixagens e as versões das músicas criadas nos próprios bailes (as melôs) eram aquilo que imprimia àqueles sons com bases rítmicas importadas um certo abasileiramento, é apenas no final dos anos 1980 que as batidas começam a ser produzidas em terras brasileiras, como conta a conhecida história relatada por Hermano Vianna. Este, pioneiro no estudo sobre o funk no Brasil, com sua dissertação *O baile funk carioca* (1987: 2) relata como ao emprestar ao seu interlocutor, o DJ Marlboro, uma bateria eletrônica, teria, nas palavras de Gilberto Velho, “[dado] um rifle para um chefe indígena”. Ao proceder daquela maneira, o antropólogo facilitou a nacionalização do gênero, pois, a partir das experimentações de Marlboro foi possível, em 1989, o lançamento de *Funk Brasil*, o “primeiro disco de MCs cariocas” (ESSINGER, 2005:82).

Desde então o funk carioca não tem se restringido apenas ao Rio de Janeiro - o que nos permite concordar com a ideia de que possa ser chamado de brasileiro⁸,

⁸ Em uma palestra dada no Ciclo de debates sobre o funk, ocorrido entre os dias 15 e 31 de agosto de 2013, no âmbito do encontro “Estéticas das periferias” MC Leonardo - presidente da Associação dos Profissionais e Amigos do Funk (Apafunk/RJ) sugeriu que o funk fosse denominado dessa forma. Embora

já que tem se expandido e suas batidas conquistado e ganhado especificidades nas cidades por onde circulam; em São Paulo, por exemplo, vem se destacando a vertente “ostentação” . Além disso, o gênero vem passando por uma série de outras transformações que permitiram torná-lo como o conhecemos hoje. Suas apropriações e adaptações além de suas fusões com outros gêneros e estilos musicais como o pagode e o sertanejo universitário, ou ainda a circulação mundial de suas batidas, seja pelas apresentações de músicos e DJs brasileiros, seja pela inclusão de seus elementos em trabalhos de artistas e produtores consagrados nacional e internacionalmente, são outro destaque e ponto de interesse deste trabalho. Todavia, expansão e reconhecimento vão de encontro aos problemas que os envolvidos com esse tipo de música vêm enfrentando desde seu surgimento, pois, se por um lado é cada vez mais possível constatar suas inserções nos diversos meios de comunicação e de entretenimento (como campanhas publicitárias e novelas), por outro, ao longo dos anos, diversas acusações tais como violência e associação com o crime, abuso de drogas e pobreza das letras são disparadas contra o gênero e seus praticantes. Por isso, alguns deles, lutam para que o funk produzido no Brasil seja reconhecido sobretudo como uma manifestação cultural.

Diferente do que aconteceu com o funk carioca, o kuduro, primeiro como dança e depois como música, teria ganhado sua nomeação já em terras angolanas por conta de uma música daquele que é considerado um de seus precursores, Tony Amado.

Isso afasta muitos mal entendidos e ressalvas comumente relacionadas ao gênero brasileiro⁹, no entanto, o nome dado ao gênero angolano, trouxe outros

não estejamos sugerindo que o funk brasileiro deva ser encarado de forma nacionalizante, para o que pretendemos demonstrar, essa nomenclatura parece bastante interessante por abranger a produção e a escuta do gênero musical pelo país. Entretanto, manteremos o nome funk para nos referirmos ao gênero criado nos Estados Unidos e o adjetivo “carioca” quando aludirmos ao desenvolvimento do gênero, em seus primeiros anos, no estado do Rio de Janeiro.

⁹ São comuns as distinções entre a música norte-americana, nomeada funk e o funk carioca, ou brasileiro, como propomos. As diferenciações do senso comum ou do iniciado na música que tem como um de seus maiores expoentes o cantor James Brown, são colocadas a partir de questões musicais, como a sofisticação de um em relação ao outro e/ou temporais e geracionais, quando são ouvidas, por exemplo, expressões que podemos sintetizar na frase: “o funk do meu tempo é diferente desse de agora” . Nesse quesito, o depoimento de Rooney ao livro *Acorda Hip Hop* (LEAL, 2007:248) pode ilustrar não apenas esse pensamento como também a oposição que se fazia entre Rio de Janeiro e São Paulo, cidades que a partir das apropriações de sonoridades semelhantes, produziram outros gêneros musicais à princípio separados em suas intenções, já que um, o funk (carioca) era visto como música de diversão e produto da indústria cultural e outro, o rap, como uma forma musical consciente e de protesto (VIANNA, 1987). Assim, o músico comenta: “Para começar, eu acho que o funk carioca deveria mudar de nome, porque o funk, na verdade, é um estilo

problemas, bastante evidentes para os falantes de português. Tais adversidades fizeram com que kuduro, antes separado e escrito com a letra “c” fosse grafado com “k” (ou capa, como eles mesmos dizem) e unidos em uma só palavra¹⁰. Apesar dessa facilidade de entendimento em relação ao nome do gênero angolano, autores como a historiadora norte-americana Marissa Moorman (s/d) apontam para sua possível criação a partir do quimbundo (língua nacional angolana), e para a relação entre o movimento dos corpos e os sofrimentos acarretados pelos sucessivos conflitos pelos quais o país atravessou ao longo dos anos. Como veremos, a guerra civil é também creditada parte da formação musical do gênero, pois é com base nos sons, ouvidos em contextos da diáspora intensificada pelos conflitos internos, que a batida angolana – antecessora do kuduro –, é produzida. Nesse sentido, *house music*, *techno*, *dance hall*, são algumas das influências que no início dos anos 1990 foram justapostas aos gêneros e estilos tradicionais, além de músicas de carnaval angolanas. Assim, tal como o funk brasileiro, o kuduro é conhecido pela variedade de influências e transformações sofridas no decorrer dos anos e que possibilitaram torná-lo como praticado hoje.

O gênero também tem viajado ao longo dos anos: viaja pelos candongueiros que circulam por Luanda, dentro da bagagem daqueles que o levam quando saem de Angola, através da premiada literatura de Onjaki¹¹ ou ainda pela sua inserção em

de música que todo mundo conhece como James Brown, Dub Brown, S.O.S. Band etc. E o carioca, ele não faz isso! Eles usam um trecho de miami bass, que muitas vezes nem é criado. Só sampleando e usando os *beats*, o que também não é muito diferente do que o rap brasileiro faz, que é samplear a música já criada ao invés de ir na raiz. Só que não é questão de ser contra ou a favor. Eu só acho que as pessoas deveriam se politizar, se informar e fazer o miami bass virar o tal o rio bass e realmente fazer música', critica. Popularmente, as coisas têm que ser corretas e o nome eu acho que tá errado. A gente, no meio do caminho, poderia tentar dar uma corrigida. Mas os culpados disso tudo são os próprios DJs que ficam querendo popularizar, e não é bem assim. Não é porque o povo é ignorante que a gente tem que jogar mais ignorância pra cima do povo. A gente mesmo está sendo ignorante em aceitar essa situação. A qualidade musical desse funk é pobre e as letras precisam melhorar. Agora, sobre o rap, ele é uma coisa natural que vem surgindo no Rio de Janeiro e eu ainda não tenho tanta informação sobre o pessoal, mas pelo pouco que fiquei sabendo, existe muita qualidade” . Com o passar do tempo, entretanto, vêm ocorrendo cada vez mais aproximações entre os dois gêneros e, assim como São Paulo, produz sua própria versão do funk carioca, que tem espaço inclusive para a politização de MC Garden, o Rio de Janeiro produz sua própria versão do rap.

¹⁰ Ainda assim, o kuduro não passa ileso a outras críticas. Ainda que cú duro tenha sido trocado por kuduro, há quem acredite que esse nome também deva ser substituído. O jornalista angolano Jomir Garcia (Jó Kindanje), no livro, com o sugestivo nome *Kuduro, um reinado sem rei, nem coroa* (2011) entende, nesse sentido, que se o gênero fosse chamado de EDEMA (Estilo de Dança e Música Angolana), muitas das discussões que o envolvem e giram em torno de sua criação, como veremos a seguir, seriam dissipadas.

¹¹ *Quantas madrugadas tem a noite* (2010), do escritor angolano Ondjaki, nos conduz pelas ruas de Luanda através das peripécias de um narrador que ao contar as dificuldades em se fazer um enterro, nos conta também um pouco sobre a cultura angolana e a história recente do país, sendo o kuduro uma das trilhas sonoras dessa aventura. Agradeço a Paula Santana pela sugestão.

produções musicais de artistas não angolanos, como o grupo português Buraka Som Sistema, além de DJs e produtores internacionalmente renomados. Entre nós brasileiros, o kuduro (ou uma de suas variantes) ficou largamente conhecido a partir da versão do cantor Latino para música portuguesa *Danza Kuduro*, e mais tarde, pela inclusão de uma nova versão da mesma música na abertura da novela da rede Globo, *Avenida Brasil* (2012).

Ainda que as diferenças históricas, contextuais e estéticas, devam ser levadas em consideração, ambos os gêneros parecem ser frutos de bricolagens referidas ao local e ao global, e, deste modo, como pretendemos sugerir, frutos da mistura entre o que é familiar e o distante, embora possamos considerar que este esteja cada vez mais próximo. Arjun Appadurai (1996), nesse sentido, observa como os meios de comunicação podem engendrar nas pessoas uma nova forma de imaginação, propondo deste modo, um alargamento da ideia da localidade já que considerada em constante relação com o global. Assim, pode ser cada vez mais interessante pensar esses termos – por vezes postos em oposição –, com base em suas possíveis articulações, pois, os avanços nos meios de comunicação e transporte parecem esfumçar e complicar as coisas nesse sentido. O antropólogo Ulf Hannerz (1996: 26-28) considera o local a partir das experiências formativas, cotidianas, de face a face, como também a partir de uma perspectiva física e corpórea das pessoas. Entretanto aponta que:

E isso poderia ser verdadeiro no que concerne à realidade experienciada, mesmo quando muito do que está no lugar seja formado a partir de fora. Estamos desistindo da ideia de que o local seja autônomo, de que tenha uma integridade própria. Ele teria sua significância mais como uma arena na qual uma variedade de influências se unem, representam talvez uma combinação única, sob aquelas condições especiais.

E continua:

Como uma categoria intelectual, “o local” parece mais variável do que primordial. Ao definir os componentes típicos da localidade, podemos também perceber mais claramente que eles não são todos intrinsecamente locais, ligados ao território em geral ou apenas a algum lugar em particular. Essa conexão é realmente feita principalmente pelos aspectos práticos da vida e pelos hábitos do pensamento. E se de alguma forma esses traços característicos da vida local se tornam diferentemente distribuídos na organização social do espaço, então aquele exemplo da vida cotidiana é menos confinado ou aquelas experiências reais com uma gama de sentidos espalham-se mais igualmente sobre alguns lugares nos quais portanto aproximam as qualidades de “casa”, então o primeiro e único local

pareceria ser um lado preferencialmente menos privilegiado do processo cultural. Não estou sugerindo que ele está realmente desaparecendo, perdendo sua distintividade; apenas que desfazendo a categoria podemos cogitar uma ideia mais precisa do lugar do “lugar” na organização cultural¹².

De maneira semelhante, ao pensar a identidade cultural nos termos exigidos pelos processos de globalização que afetam o que considera ser a pós-modernidade, Stuart Hall (2006: 72-73) entende o “lugar” em sua concretude, especificidade, familiaridade e delimitação; além disso, pontua o seu papel na formação dos indivíduos e naquilo que é chamado de “raiz”. Não obstante, também reconhece os possíveis cruzamentos aos quais ele está sujeito e recorre a Anthony Giddens para demonstrá-lo e pensar a diferença entre espaço e lugar:

Nas sociedades modernas, o espaço e o lugar eram amplamente coincidentes, uma vez que as dimensões espaciais da vida social eram, para a maioria da população, dominadas pela “presença” - por uma atividade localizada... A modernidade separa cada vez mais, o espaço do lugar, ao reforçar relações entre outros que estão “ausentes”, distantes (em termos de local), de qualquer interação face a face. Nas condições da modernidade..., os locais são inteiramente penetrados e moldados por influências sociais bastante distante deles. O que estrutura o local não é simplesmente aquilo que está presente na cena; “a forma visível” do local oculta relações distanciadas que determinam sua natureza (Giddens apud Hall, 2006:72).

Ainda no que se relaciona à cultura, porém, mais especificamente à música, Adam Krims (2007) tem postura diferente da análise proposta para o entendimento da relação entre espaço e lugar. Ainda assim, seus argumentos levam a conclusões

¹² Tradução nossa para: “And this could be true as far as experienced reality is concerned even when much of what is in a place is shaped from the outside. We are just giving up the idea that the local is autonomous, that it has an integrity of its own. It would have its significance, rather, as the arena in which a variety of influences come together, acted out perhaps in a unique combination, under those special conditions” e “As an intellectual category, 'the local' seems more protean than primordial. In identifying the typical components of localness, we may also come to realize more clearly that they are not all intrinsically local, linked to territoriality in general or only some one place in particular. That connection is really made rather by recurrent practicalities of life, and by habits of thought. And if somehow these characteristic features of local life become differently distributed in the social organization of space, so that for example everyday life is less confined, or those 'real' experiences with a full range of senses are spread out more equally over some number of places which thus approach the qualities of 'home', then the one and only local would appear to be a rather less privileged, losing all distinctiveness; only that by unpacking the category, we may entertain a more precise idea of the place of 'place' in cultural organization”.

similares às que temos visto até aqui. Para o musicólogo, a ideia de uma oposição – amplamente difundida entre alguns estudiosos de música popular – entre o lugar como ambiente dos afetos e das possibilidades libertárias, e o espaço, seria errônea, pois o movimento que pensa um como libertário e o outro como determinante e opressivo, mascara suas interações. Esse mesmo movimento redundaria, ainda segundo o autor, em uma outra dicotomia, aquela que opõe o local ao global ao identificar no primeiro apenas um modo de resistência simbólica às tentativas de dominação e homogeneização do segundo. Sua crítica, assentada sob uma base marxista está lidando com situações como as do pós-fordismo, na qual mercado mundial, turismo, cultura e música imbricam-se de modo a não haver como diferenciar, ou melhor, contrapor o local e o global. Deste modo, ele pontua:

Mas permanecem as razões que obrigam a suspender aquela visão de uma geografia fundamentalmente resistente do lugar e considerar a possibilidade que analisa a música popular que trata a construção expressiva do lugar como um liberador interpretando erroneamente a relação do espaço com o lugar no mundo contemporâneo. Em primeiro lugar, longe de serem reinos separados e opostos nos quais podemos torcer por um lado contra outro, espaço e lugar se fundem de modo crescente no mundo contemporâneo, tornando-se duas faces diferentes de um único processo hegemônico e abrangente. Em outras palavras, para simplificar por um momento, o global é, de fato, o mesmo que o local; o espaço se torna o lugar. Torcer por um termo sobre o outro, conseqüentemente, dá sentido falso à realidade geográfica da cultura contemporânea (KRIMS, 2007: 35).¹³

Ainda que divergentes em alguns pontos, as citações nos mostram as intensas relações entre o local e o global na contemporaneidade e os diversos modos de abordá-las, possibilitando entender que as experiências e identificações podem encontrar-se dentro e fora das fronteiras físicas e simbólicas do bairro, da cidade e do país. Nesse sentido, reforçamos que mais importante do que criar dicotomias como interno-externo ou presença-ausência, seria considerar as manifestações culturais – e aqui, especialmente as musicais –, em suas articulações e tensões concebidas como conseqüências das conexões entre o local

¹³ But there remain compelling reasons to suspend that vision of a fundamentally *resistant* geography of place, and to consider the possibility that analyzes of popular music that treat the expressive construction of place as a liberatory generally do so by *misconceiving the relation of space to place in the contemporary world*. In particular, far from being separate and opposed realms in which we can cheer one side against the other, space and place increasingly merge in the contemporary world, becoming two different faces of a single, overarching hegemonic process. In other words, to oversimplify for a moment, the global is, in fact the same as the local; space becomes place. To cheer one term over an against other, therefore, misconstrues the geographic reality of the contemporary world.

e o global. Esta postura nos parece interessante por dar conta tanto dos fluxos culturais que influenciam essas apropriações locais do global quanto o seu inverso, como é uma das propostas desta pesquisa. A ideia é tentar entender, portanto, como esses mesmos fluxos possibilitaram tanto a criação do funk brasileiro e do kuduro angolano – mesclas de influências globais aderidas e modificadas pelos contextos locais específicos –, quanto a apropriação e adesão (mesmo que nem sempre contínua e permanente) de músicos, produtores, DJs e público a sons e estéticas musicais vindos de lugares outros; demonstrando deste modo, um duplo movimento, ainda que nem sempre igualitário.

Já mencionamos que as semelhanças entre o funk brasileiro e o kuduro angolano pareciam ser muitas no início da pesquisa: origens musicais fortemente assentadas em influências internas e externas; a localização de moradia de seus atuais produtores; a suposta ligação com o mundo do crime; as relações com o hip hop (e, nesse caso, entre música considerada de diversão e a música séria) e com gêneros mais tradicionais (e, nesse caso, tensões entre novo e estabelecido); as relações com mercados nacionais e internacionais de música; o uso da tecnologia como forma de produção e divulgação dos gêneros, são algumas delas. No entanto, como veremos ao longo das próximas páginas algumas mediações precisaram ser feitas. No caso do funk brasileiro, por exemplo, sua inserção nos meios de comunicação e a divulgação para além das fronteiras nacionais não significa necessariamente que haja dentro do país, uma ampla aceitação do gênero, envolto como ainda está por diversas polêmicas. No caso do kuduro, a localização geográfica de sua criação parece ser menos uma certeza do que uma arena para lutas e discursos simbólicos em torno das origens do gênero e de seus criadores iniciais. Diferente do funk brasileiro que ainda luta pelo reconhecimento oficial como cultura e para não ser visto apenas como um problema, o kuduro parece ter sido eleito como um gênero musical nacional, passível de exportação e representante de uma nova e contemporânea Angola, pelo menos como apresentado por projetos como “Os kuduristas” , que nos últimos anos tem levado e divulgado a cultura do país para a Europa e os Estados Unidos.

Mas estamos nos adiantando, esse é apenas o início da viagem musical a qual estão todos convidados. Antes de chegar ao nosso destino, no primeiro capítulo

faremos discussões em torno da globalização e de suas possíveis implicações para a produção musical. É aí também que discutiremos brevemente as noções de música popular e o que entendemos como periférico. O segundo capítulo é inteiramente dedicado aos dois gêneros, o funk brasileiro e o kuduro angolano, sua formação e os debates que giram em torno deles. No terceiro capítulo pensaremos os modos como as linguagens musicais “do outro” são tratadas, seja a partir da nomeação, *world music* e suas atualizações, seja pelo modo como são entendidos por especialistas e entusiastas estrangeiros à sua criação. Mediam, ainda essa discussão apontamentos sobre música na internet – outra forma de viagem – e a circulação desses gêneros para além de suas fronteiras.

Capítulo 1 – Cidade, globalização e cultura

1.1 A emergência da cidade como campo dos estudos antropológicos

Não obstante as práticas e reflexões sobre os estudos sociais em contextos urbanos (e/ou citadinos) tenham sido implementados já nos anos de 1910¹⁴, nos Estados Unidos e nos anos de 1940, no Reino Unido - no que se convencionou nomear respectivamente de Escola de Chicago e Escola de Manchester -, é apenas no final dos anos de 1960 que a denominação “antropologia urbana” emerge. Como pontua Graça Índias Cordeiro (2003), é a partir da publicação da coletânea *Urban Anthropology Research Perspectives and Strategies*, de 1968 - a qual seguiram-se outras -, que incrementam-se as discussões relacionadas à necessidade de criação de um campo de análises específico capaz de lidar com questões diferentes daquelas enfrentadas até então, pela antropologia voltada para povos tradicionais e grupos sociais de pequena escala. Mas, se essas diferenças existem em quais termos e condições elas podem ser colocadas? Cordeiro (Ibid., 04) aponta para as mudanças sociais, políticas e econômicas irrompidas após a Segunda Guerra e que nos anos de 1960 tornam-se mais evidentes:

O culminar do processo de descolonização e a intensificação dos fluxos migratórios para as cidades de populações provenientes, na sua maioria, das até então designadas “sociedades exóticas” estudadas pelos antropólogos; a quebra nos financiamentos à investigação nessas mesmas sociedades; a irreversibilidade do processo de urbanização e a importância crescente das cidades como lugares cada vez mais centrais e, também, de emergência e alastramento de vários tipos de “problemas urbanos”, tais como a pobreza, marginalização, etnicidade [...]

¹⁴ Essa data é colocada aqui mais como uma delimitação cronológica - inserida em uma “tradição” antropológica - para o argumento que se pretende apresentar ao longo das próximas páginas, do que como um marco fundador desse tipo de estudos. As preocupações e reflexões sobre a cidade e suas especificidades não são exclusividade das ciências sociais. Estão há anos colocadas em outras formas de expressão e conhecimento como o cinema, a literatura, a filosofia, por exemplo, e estão em diálogo com as transformações de seu tempo. Nesse sentido, pode ser importante mencionar Georg Simmel que em “As grandes cidades e a vida do espírito”, de 1903 discute as particularidades encontradas no indivíduo que vive na cidade grande. Segundo o autor, este lugar exigiria - a partir de suas lógicas próprias (intensificação da vida nervosa, monetarização da vida cotidiana, etc) - posturas psicológicas, cognitivas, sociais, apropriadas àquele ambiente e diversas daquelas praticadas pelos habitantes de uma cidade pequena.

Tais transformações teriam suscitado a emergência da adoção de novas posturas institucionais e epistemológicas diante de novos contextos e situações. Assim, apoiada no trabalho de Eduardo Menéndez, a autora sugere que:

[...] Tendo a antropologia começado por ser “o estudo do ‘outro’ pensado espacial, cultural e historicamente como radicalmente diferente da própria cultura do investigador” essa perda de “terreno” terá criado uma nova relação de conhecimento em que “os sujeitos a estudar (passaram a ser) cada vez mais imediatos, sendo a própria comunidade, a própria etnia os próprios marginais, a própria loucura ou a própria adicção” objeto de interesse, convertendo-se “o outro, cada vez mais, num recurso metodológico de distanciamento para nós próprios” (Menéndez, 2002: 107 apud Índias Cordeiro, 2002: 04).

Faz-se necessário considerar, entretanto, que algumas das temáticas, preocupações e problematizações referidas ao contexto urbano já apareciam nas Escolas de Chicago e de Manchester, mencionadas anteriormente. Bela Feldman-Bianco (1987) observa que os estudos da Escola de Manchester praticados na Ásia, África e Europa já apontavam para uma “transição” no campo antropológico, uma vez que os pesquisadores responsáveis por elas, entre eles, Max Gluckman, J. Van Velsen, Elizabeth Both e Abner Cohen – só para citar alguns –, voltaram seus olhos e métodos para a análise de sociedades contemporâneas. Nesse sentido, aponta ainda, para a importância que tiveram em suas teorias e pesquisas, o afastamento e a crítica de um modelo funcional-estruturalista que privilegia o equilíbrio em suas análises e ofusca, deste modo, as ações individuais, os conflitos e seus atores. Como consequência desse pressuposto, recorrem a uma “teoria da ação” que é amparada na “observação e reconstrução do comportamento concreto de indivíduos específicos em situações estruturadas” (Ibid., 08).

[...] O enfoque micro-sociológico da “teoria da ação” propiciou a elaboração de um conjunto de instrumentais de pesquisa que contribuiram, em última instância, para a apreensão de processos, ações e sequências de desenvolvimento, a partir de uma perspectiva histórica da sociedade em movimento e em constante fluxo... Possibilitaram, dessa forma, a realização de análises que levam conjuntamente em consideração ação e representação, no contexto de circunstâncias específicas que se desenvolvem através do tempo (Op. cit.:11)

A partir dessas orientações, refletiram sobre os contextos que passavam por

profundas transformações e que incluíam processos migratórios e questões nas quais o tema da etnia se colocava. Gluckman em “Análise de uma situação social na Zululândia” (2009 [1940]) apresenta, a partir de um único evento – a inauguração de uma ponte – o modo como agem brancos e zulus dependendo da situação a eles apresentada. Essa análise permitiu ao autor perceber as peculiaridades das conexões, aproximações e afastamentos entre os dois grupos. Outro exemplo é o de Abner Cohen (1978) para quem fenômenos como etnicidade (ou “tribalização”) existem em todas as partes do mundo. Todavia, o autor não enxerga esse reavivamento em termos culturais apenas, também não seria este um arcaísmo, um conservadorismo ou um primitivismo, mas, sobretudo um fenômeno político. Assim, os grupos mobilizam ou “manipulam”, os símbolos étnico-culturais, sobretudo, em uma arena de disputa pelo poder. A Escola de Chicago, assim como a de Manchester teve diversas fases de produção intelectual. Suas preocupações iniciais, como aponta Howard Becker (1996), estavam calcadas especialmente nos problemas do crescimento das cidades norte-americanas das primeiras décadas do século XX, como a pobreza e a imigração. As pesquisas tinham um forte cunho intervencionista e estavam calcadas em uma multiplicidade metodológica, exigida pelas complexidades dos objetos: a cidade, seus indivíduos concretos e suas relações (amistosas e conflituosas) com a sociedade que os cercava. Para Robert Park, um dos pioneiros dessa escola, a cidade é um laboratório aberto à investigação (BECKER, 1996: 182). Ela, com suas organizações físicas, ocupacionais e culturais é investida de um “estado de espírito” pelo qual as pessoas que nela (con)vivem são responsáveis diretos (PARK, 1976 [1938]: 26). Entretanto, apesar das particularidades que elenca com relação aos novos objetos que se colocam, Park não faz uma distinção radical entre o que propõe e a antropologia praticada até então:

Até o presente, a Antropologia, a ciência do homem, tem-se preocupado principalmente com o estudo dos povos primitivos. Mas o homem civilizado é um objeto de investigação igualmente interessante, e ao mesmo tempo sua vida é mais aberta à observação e ao estudo. A vida e a culturas urbanas são mais variadas, sutis e complicadas, mas os motivos fundamentais são os mesmos nos dois casos. Os mesmos pacientes métodos de observação despendidos por antropólogos tais como Boas e Lowie no estudo da vida e maneiras do índio norte-americano deveriam ser

empregados ainda com maior sucesso na investigação dos costumes, crenças, práticas sociais, e concepções gerais de vida que prevalecem em Little Italy, ou no Baixo North Side de Chicago, ou no registro dos folkways mais sofisticados dos habitantes de Greenwich Village e da vizinhança de Washington e Nova York.

Aparentemente, novas condições sociais, econômicas e culturais engendram novas posturas por parte dos estudos acadêmicos; como vimos brevemente no caso da emergência da antropologia urbana, a qual desde cedo lidou com cidades e grupos heterogêneos, diferentes daqueles com os quais a antropologia clássica havia tratado até então. Entretanto, ainda que novos pressupostos fossem criados, não devemos imaginar um descarte e uma substituição completos dos modelos de análise anteriores. Assim, a pergunta que se coloca a partir de agora, é como se portar diante do tema da globalização e as possibilidades que traz consigo de um alargamento das cidades e das identidades culturais nelas presentes. Pode-se argumentar, nesse sentido, que há uma continuidade (ao mesmo tempo que um refinamento) entre as propostas das escolas de Chicago e Manchester, pois, com a intensificação das relações socioculturais e econômicas, tornam-se mais prementes análises ainda mais fluidas e multidisciplinares que privilegiem questões como contato, transformação, mobilidade e agências individuais perante novos contextos, cada vez menos espacialmente limitados. Algumas das teorias que brevemente trouxemos acima, referentes ao início da Antropologia Urbana são de extrema importância para clarificar a complexidade e a heterogeneidade que envolve as relações construídas na cidade, além disso, a contemporaneidade caracterizada pela intensificação dos fluxos como está, pede que sejam pensadas teorias que afinem ainda mais a análise dessas relações.

1.2 Cidade, globalização e cultura

A cidade tende a ser o lugar onde as relações de distância e curta distância coexistem, e onde as pessoas interagem mais intensivamente a partir das combinações dessas relações (HANNERZ, 1999:154)

Muito do que se diz sobre a globalização é falso. Por exemplo que ela uniformiza todo o mundo. Ela nem sequer conseguiu estabelecer um consenso quanto ao que significa “globalizar-se”, nem quanto ao momento histórico em que seu processo começou, nem quanto a sua capacidade de reorganizar ou decompor a ordem social (García Canclini,

Néstor: 2007:41).

As discussões em torno da globalização e suas possíveis implicações parecem não ter sido esgotadas com o passar dos anos, seja dentro, seja fora da academia, ainda mais em um mundo no qual valoriza-se a potencialidade trazida pela tecnologia e sua alardeada viabilidade de aproximar universos simbólicos distantes. Essa aproximação entretanto, nem sempre é percebida de modo favorável, principalmente por aqueles que vêm nessa expansão uma fatal homogeneização das expressões culturais locais pelos impérios culturais estrangeiros. De outro lado, e, essa perspectiva é a que mais nos interessa, há autores que conseguem entender a globalização para além da ideia da opressão de um grupo dominante sobre outro e pensar que apesar da pressão exercida, há caminhos inesperados capazes levar a outros tipos de relações. Nesse ponto, concordamos com Arjun Appadurai (1996:32), para quem:

O que esses argumentos [americanização, comoditização] falham em considerar é que tão rapidamente quanto as forças das várias metrópoles são trazidas para as novas sociedades elas tendem a tornar-se indigenizadas de uma forma ou de outra: isso é verdade para a música e os estilos de habitação, tanto quanto o é para a ciência e o terrorismo, espetáculos e constituições¹⁵.

Neste trecho, Appadurai refere-se especificamente à ideia difundida de que o mundo, com a globalização se tornaria necessariamente americanizado e por extensão, “comoditizado”. A sutileza do argumento pode ser encontrada no fato do autor perceber o medo da homogeneização não apenas a partir deste alvo comum, o imperialismo norte-americano sobre as outras partes do globo, pois, entende que forças locais com pretensões homogeneizantes, no que chama de “políticas de pequena escala”, são tão ou mais temidas do que essas. Daí a necessidade de entender as complexidades envolvidas nas relações entre as dimensões global e local.

Nesse sentido, se a palavra globalização pode soar familiar, enquanto

¹⁵ Tradução nossa para: “What these arguments [Americanization, commoditization] fail to consider is that at least as rapidly as forces from various metropolises are brought into new societies they tend to become indigenized in one or another way; this is true of music and housing style as much as it is true of science and terrorism, spectacles and constitutions” .

conceito esse processo e as discussões em torno dele parecem ser ainda difusas e não consensuais¹⁶. Néstor García Canclini (2007) aponta entre outras dificuldades, a especulação em torno da data de início desse processo que variaria entre os séculos XVI e a segunda metade do século XX. Ainda que sua exposição nos leve a entendê-lo de forma mais estrita, enquanto um fenômeno mais recente, a ideia do autor é a de que o que vemos e sentimos hoje como globalização é o culminar de processos iniciados com as grandes navegações e que passam pela expansão de empresas para além de seus territórios nacionais, no que chama respectivamente de internacionalização e transnacionalização.

A internacionalização econômica e cultural como um primeiro momento já carregava consigo características ainda presentes na contemporaneidade – pelo menos em tese –, como a abertura comercial e de mercados, por exemplo. Entretanto, o autor aponta para o localismo e os controles alfandegários e legislativos impressos aos produtos vindos de fora, como fatores que diferenciam este momento daquele no qual vivemos hoje. A transnacionalização tem como marca a expansão de grandes empresas que não obstante sua movimentação, carregam consigo fortes traços dos países onde foram criadas. Esses dois processos abrem caminhos para o que autor entende como globalização, pois, se antes já pudesse ser identificada “uma intensificação das dependências recíprocas, do crescimento da aceleração de redes econômicas e culturais que operam em escala mundial e sobre uma base mundial” (Op.cit: 42), é com o desenvolvimento das tecnologias de eletrônicos, comunicação, informação e transporte que esse movimento é desencadeado de maneira mais acentuada. Assim,

[...] Os novos fluxos comunicacionais informatizados geraram processos globais ao se associarem a grandes concentrações de capitais industriais e financeiros, com a flexibilização e eliminação de restrições e controles nacionais que limitavam as transações internacionais. Também foi preciso que os movimentos transfronteiriços de tecnologias, bens e finanças fossem acompanhados por uma intensificação de fluxos migratórios e turísticos que favorecem a aquisição de línguas e imaginários multiculturais. Nessas condições é possível, além de exportar filmes e programas televisivos de um país a outro, construir produtos simbólicos globais, sem ancoragens

¹⁶ O autor pontua que nem mesmo o modo de nomear o processo parece estar estabelecido. Renato Ortiz (2003) sugere por exemplo, que a globalização seja caracterizada de maneira diferente do que entende como mundialização pois, se a primeira teria cunho particularmente econômico, a segunda teria um cunho particularmente cultural.

nacionais específicas, ou com várias ao mesmo tempo, como os filmes de Steven Spielberg, os videogames e a *world music*. Essas dimensões econômicas, financeiras, migratórias e comunicacionais da globalização são reunidas por vários autores [...] que afirmam ser a globalização um novo regime de produção do espaço e do tempo (pp. 42-43).

Outro dissenso é colocado em relação aos malefícios e benefícios da globalização, se é ou até que ponto poderia ser considerada inevitável ou desejável. Canclini (op. cit) aponta que esse e os outros tipos de divergências são possíveis porque a globalização como tal (ou as diferentes narrativas ao seu redor) não foi instituída enquanto um paradigma científico, econômico, político ou cultural, pois, constitui-se como um objeto de estudos fluido e além disso precisa ser entendida a partir de seus múltiplos movimentos e conexões. Essas dificuldades em torno de uma definição mais coerente e menos difusa do termo se dão ainda porque a “‘globalização’ apresenta-se como um conjunto de processos de homogeneização e, ao mesmo tempo, de fragmentação articulada do mundo que reordenam diferenças e as desigualdades sem suprimi-las” (Op. cit: 44-45).

Embora algumas das contrariedades supracitadas ainda permaneçam, ou justamente por isso, a globalização parece lançar novas provocações à compreensão da contemporaneidade. Octavio Ianni (1994) aponta os estudos que a ela se referem como um novo desafio às ciências sociais e pontua que aquele que estuda a cidade, “em qualquer parte do mundo, está ciente de que o que ocorre numa vizinhança local tende a ser influenciado por fatores – tais como dinheiro mundial e mercado de bens – operando a uma distância indefinida da vizinhança em questão” (GIDDENS apud IANNI: 151-152). Entendendo a globalização (econômica) como algo que não está apenas disperso e além das pessoas e lugares, um processo que não se dá apenas de forma desterritorializada, mas, estrutura-se concomitantemente física e espacialmente, Saskia Sassen (1996) redimensiona algumas questões desse fenômeno ao recontextualizá-lo a partir das idades (globais)¹⁷. Segundo a autora, essa perspectiva permite “recuperar o

¹⁷ Saskia Sassen (1996: 208) define cidades globais como “centros para o serviço e financiamento do comércio internacional, investimento e sede de operações. Isso quer dizer, a multiplicidade de atividades especializadas presentes nas cidades globais são cruciais para a valorização, de fato dos principais setores do capital hoje. E nesse sentido essas cidades são lugares de posição estratégica para os principais setores econômicos de hoje. Essa função está sempre na ascendência das atividades nas economias desenvolvidas” . São exemplos desse tipo de cidade: Nova Iorque, Londres, Tóquio, Paris, Frankfurt, como também, São

processo concreto, localizado através do qual a globalização existe e discutir que muito do multiculturalismo em grandes cidades é tão parte do processo de globalização quanto as finanças internacionais” (Op. cit: 206). Deste modo, a cidade ganha densidade e se torna o lugar a partir do qual novas reivindicações – que concernem tanto ao capital global quanto aos setores da população em desvantagem – podem ser feitas. Considerada enquanto espaço onde o capital corporativo se materializa, a cidade (global) torna-se um lugar central para suas operações. E, mesmo as localidades encontradas à margem dos grandes e já conhecidos centros financeiros e econômicos mundiais podem participar dessa lógica, matizando a divisão entre norte e sul – no que a autora denomina “nova geografia econômica da centralidade” . Se por um lado São Paulo, Buenos Aires e Cidade do México, para citar algumas, estão, nesse sentido, próximas a Nova Iorque, Londres e Tóquio, por outro lado, as desigualdades continuam a ser (re)produzidas criando, portanto, novas zonas de hierarquias, centralidades e marginalidades. E são nesses espaços periféricos que estariam concentrados outros elementos importantes da globalização, os imigrantes. Estes tornam as cidades tão internacionais quanto o capital transnacional e suas estruturas. Além disso, ao fazerem parte de processos migratórios mundiais, trazem consigo suas respectivas culturas inserindo-as nos novos terrenos dos quais fazem parte. Este fenômeno de “des-” / “reterritorialização” daria um caráter mais diverso às grandes cidades pois assim, não seriam dominadas apenas por uma cultura corporativa, mas também ocupada por culturas migrantes:

A grande cidade ocidental de hoje concentra diversidade. Seus espaços são inscritos com a cultura corporativa dominante, mas também com a multiplicidade de outras culturas e identidades. O deslizamento é evidente: a cultura dominante pode envolver apenas uma parte da cidade. E enquanto o espaço corporativo inscreve essas culturas e identidades com “alteridade” , assim desvalorizando-os, eles estão presentes em todos os lugares. Por exemplo, através da imigração uma proliferação de culturas originalmente altamente localizadas agora tem se tornado presença em muitas grandes cidades, cidades nas quais elites pensam a si mesmas como cosmopolitas, transcendendo qualquer localidade. Membros dessas culturas “localizadas” podem de fato vir de diferentes lugares com uma grande diversidade cultural e ser tão cosmopolitas quanto as elites. Uma imensa série de culturas vindas do mundo todo, cada uma enraizada em países, cidades ou vilas, são agora reterritorializadas em alguns lugares

únicos, lugares como Nova Iorque, Los Angeles e, Paris, Londres e mais recentemente Tóquio (SASSEN, 1996:217)¹⁸.

Nesses movimentos a autora enxerga um desatrelamento entre identidades e nações capaz de viabilizar a abertura de espaços para formações transnacionais de comunidades e pertencas. Isso não ocorre de maneira unívoca, principalmente se considerados os contextos e relações envolvidos nessas mudanças. Nesse sentido, pode-se pensar com Michel Agier que no artigo “Distúrbios identitários em tempos de globalização” (2001), afasta as reificações ligadas a uma noção estática de cultura ao propor uma abordagem contextual das identidades, potencializadas na cidade por conta de seu apelo à diversidade. Assim,

Desse ponto de vista [a concepção relacional da identidade], os meios urbanos podem ser fatores de encadeamento ou reforço dos processos identitários. A cidade multiplica os encontros de indivíduos que trazem consigo seus pertencimentos étnicos, suas redes regionais e suas redes de relações ou suas redes de relações familiares ou extra-familiares. Na cidade, mais que em outra parte, desenvolvem-se, na prática os relacionamentos entre identidades, e na teoria, a dimensão relacional da identidade. Por sua vez esses relacionamentos “trabalham”, alterando ou modificando, os referentes dos pertencimentos originais (étnicos, regionais, faccionais, etc.) (AGIER, 2001: 09).

Agier vai além ao propor uma teoria construtivista das identidades, pois, ao sugerir um “trabalho” atrelado às modificações identitárias e culturais, o autor sugere concomitantemente seu caráter de criação (individual e social), distanciando, portanto, um cunho essencialista de sua análise. Abre-se aqui, ainda, um espaço para a agência dos sujeitos mediante as interações às quais estão expostos.

Esse é também um elemento fundamental para Ulf Hannerz (1999) porque o leva a pensar a cultura como um processo contínuo e interminável. A essa percepção, articula-se uma outra: a de interconectividade, uma tentativa de ampliar

¹⁸ Tradução nossa para: “The large Western city of today concentrates diversity. Its spaces are inscribed with the dominant corporate culture but also with a multiplicity of other cultures and identities. The slippage is evident: the dominant culture can encompass only part of the city. And while corporative power inscribes these cultures and identities with 'otherness' thereby devaluing them, they are present everywhere. For instance, through immigration a proliferation of originally highly localized cultures now have become presences in many cities, cities whose elites think of themselves as cosmopolitan, as transcending any locality. Members of these 'localized' cultures can in fact come from places with great cultural diversity and be as cosmopolitan as elites. An immense array of cultures from around the world, each rooted in particular country, town, or village, now are reterritorialized in a few single places, places as New York, Los Angeles, Paris, and most recently Tokyo” .

o uso do termo globalização e retirar dele um viés apenas econômico. Nesse sentido, ao revisar as abordagens propostas, ainda nos anos 1970, para as possíveis implicações da globalização, o antropólogo identifica dois grandes polos sobre os quais eram construídas as análises desse fenômeno. Um, baseado na perspectiva do sistema mundial e o outro, focado na ideia de um imperialismo cultural ocidental fadado a homogeneizar todo o “resto” do mundo – ideia muito parecida com o que outrora foi chamado de “aculturação”. As experiências que tem com suas próprias pesquisas adicionadas ao seu interesse pelas possibilidades de mudanças das manifestações culturais (reforçamos mais uma vez, entendidas como processuais), conduzem o autor a apresentar uma alternativa a essas proposições, a noção de “crioulização”. Inspirado em um recurso sociolinguístico no qual diferentes idiomas são cruzados, tendo como consequência a criação de outros novos, o termo seria capaz, segundo Hannerz de comportar a fluidez das misturas e transformações culturais sem, contudo, negar-lhes o caráter de desigualdade na qual eles estão envolvidas.

Por seu turno, Stuart Hall (2006) assinala três modos de pensar a relação entre global e local na contemporaneidade. O primeiro deles é fundamentado no que pensa Kevin Robins que ao perceber uma inclinação para a homogeneização cultural global, percebe também um movimento de interesse, valorização e mesmo de exploração e mercantilização do local. Hall (2006:78), deste modo destaca:

Este “local” não deve, naturalmente, ser confundido com velhas identidades, firmemente enraizadas em localidades bem delimitadas. Em vez disso, ele atua no interior da lógica da globalização. Entretanto, parece improvável que a globalização vá simplesmente destruir as identidades nacionais. É mais provável que ela vá produzir, simultaneamente, novas identificações “globais” e novas identificações “locais” .

A segunda perspectiva baseia-se no argumento de que a globalização distribui-se de forma desproporcional entre as diferentes partes do mundo e os grupos nelas inseridos. A partir dessa assertiva, tem-se como consequência a terceira concepção, aquela que aponta o caráter essencialmente ocidental dos processos globalizantes. Ainda assim, há a possibilidade de relativizar as relações entre centro e periferia. Esta, não é pensada por Hall em termos de pureza e

intocabilidade, pois, estaria passível à recepção de influências vindas de fora, como também seria capaz de influenciar exteriormente (mesmo que essa segunda tendência ocorra de modo mais gradual e desigual). Embora considere as contradições no modo como se realiza a globalização, Hall aponta para a possibilidade da tradução e lembra de seu significado etimológico, qual seja “transferir” ou ainda, “transportar entre fronteiras” . Segundo o autor (2006: 88-89),

Este conceito descreve aquelas formações de identidade que atravessam e intersectam as fronteiras naturais, compostas por pessoas que foram dispersadas para sempre de sua terra natal. Essas pessoas retêm fortes vínculos com seus lugares de origem e suas tradições, mas sem a ilusão de um retorno ao passado. Elas são obrigadas a negociar com novas culturas em que vivem, sem simplesmente serem assimiladas por elas e sem perder completamente suas identidades. Elas carregam os traços das culturas, das tradições, das linguagens e das histórias, particulares pelas quais foram marcadas. A diferença é que elas não são e nem nunca serão unificadas no velho sentido, porque elas são, irrevogavelmente, o produto de várias histórias e culturas interconectadas, pertencem a uma e, ao mesmo tempo, a várias “casas” (e não uma “casa” particular). As pessoas pertencentes a essas culturas híbridas têm sido obrigadas a renunciar ao sonho ou à ambição de redescobrir qualquer tipo de pureza cultural “perdida” ou de absolutismo étnico.

De modo semelhante à análise de Saskia Sassen, no trecho acima, Stuart Hall reflete sobre a maneira como os mais recentes fenômenos migratórios impactam nas identidades daqueles que, pelas variadas razões, saem de seus territórios e vão para ambientes estrangeiros onde são expostos a novas atmosferas culturais. Mas será que essas mesmas impressões podem ser sentidas por aqueles que têm contato com o que lhes é “estranho” mas, estão localizados dentro de seu próprio contexto histórico, social e cultural? Caminhamos no sentido de que a resposta a essa pergunta pode ser positiva, pois, o kuduro angolano e o funk brasileiro são considerados manifestações da juventude residente em zonas periféricas de grandes cidades, mas, atualizadas e conectadas com o mundo globalizado, principalmente por meio da internet; além disso, são frutos da mistura de tendências locais e globais, um processo similar com aquele descrito acima e enfatizado por Arjun Appadurai (1996) no qual imaginação e meios de comunicação estão intrinsecamente conectados.

Finalmente e em diálogo com a discussão proposta anteriormente sobre globalização, o termo “glocalização” também parece ser interessante para pensar esses processos de apropriações, principalmente por seu apelo à fluidez. Concebido por Roland Robertson considerando a “simultaneidade ou a presença de tendências universalizantes e particularizantes na globalização”, ou ainda, a interconexão entre processos de homogeneização e heterogeneização (ROBERTSON s/d: 134), o termo e o argumento do sociólogo caminham no sentido de demonstrar que há sempre uma resposta local – seja ela de adaptação ou resistência – ao global.

O que propusemos até esse momento foi olhar brevemente para alguns dos conceitos que tentam explicar os processos nos quais elementos locais e globais estão imbricados. É claro que essa discussão não pode ser esgotada aqui, contudo, o interessante a ser mostrado neste momento e a partir desses termos é a percepção do modo como essas trocas e suas diversas mediações são importantes na estruturação de uma determinada linha de pensamento das Ciências Sociais. Embora nem todos esses conceitos sejam usados neste trabalho, o que há de comum entre eles e o que mais nos interessa, é que todos entendem a possibilidade das culturas se realizarem de maneiras múltiplas e como processos passíveis de mudanças. Entendimento necessário para afastar as noções essencialistas e evidenciar as relações entre o local e o global.

1.3 Cidade, globalização e música

Embora seja um termo difuso e rodeado de narrativas não consensuais, o que tentamos demonstrar até este momento, é que a globalização não opera de forma homogênea a ponto de fadar todo o mundo a tornar-se parecido e conseqüentemente menos diverso. Apontamos, a partir da revisão bibliográfica, como avanços tecnológicos possibilitam não apenas os fluxos financeiros, como também culturais e de pessoas, em movimentos que intensificam-se cada vez mais. Esses processos não estão para além dos indivíduos, mas, são sentidos também de maneira territorializada, física e simbólica. O kuduro angolano tem boa parte de suas produções, músicos e ouvintes localizados nas zonas populares e periféricas das

grandes cidades onde se encontra, sejam elas Luanda ou Lisboa – aqui já em um contexto diaspórico e de certa forma, em diálogo com o conceito de “tradução” proposto por Stuart Hall (2006). O mesmo acontece com o funk nacional, no Rio de Janeiro, São Paulo e outras cidades brasileiras. Entretanto, como vimos observando, as relações que têm com o centro e as possibilidades de trocas exacerbadas pelos processos globalizacionais potencializam o surgimento, a produção e a divulgação dos respectivos gêneros.

Em palestra ministrada no 8º Musimid¹⁹, a pesquisadora portuguesa Suzana Sardo comentou sobre a dificuldade de nomeação da música que se mistura, porém, negou o uso do termo hibridismo por tratar-se de um conceito que pressupõe a articulação entre elementos puros, fator difícil de ocorrer em termos musicais, especialmente na contemporaneidade que parece, ou pelo menos adota o discurso da conexão entre culturas não apenas como possibilidade, mas, como realidade. Para o caso específico do funk carioca, Hermano Vianna toma de empréstimo dos modernistas brasileiros, a noção de “antropofagia”, indicando, deste modo, a forma original e singular como o funk norte-americano era apreciado pelos frequentadores dos bailes, nos primeiros anos em que chegou ao Brasil. Preferimos adotar, durante este trabalho, os termos misturas, articulações, justaposições, combinações, fusões, apropriações criativas e, por fim, bricolagens, para tratar desse processo no qual o local e o global são musicalmente conectados. Na antropologia é amplamente conhecida a definição lévi-straussiana (2002 [1989]) para o termo. Os propósitos são outros, assim como os objetivos – equiparar pensamento mítico ao científico – ainda assim, pode ser interessante mencioná-lo. A ideia que mais nos interessa aqui é a de que a bricolagem é feita a partir de materiais heteróclitos, prontos e a partir dos quais novos elementos são criativamente inventados. Neste ponto concordamos com Robinson et al. (1991:25):

Músicas de outras culturas, músicas de suas próprias culturas (tradicional, contemporânea e de vanguarda) e tecnologia constituem a biblioteca de possibilidades do músico. Os músicos de hoje podem selecionar e escolher vários elementos de um conjunto teoricamente finito mas incrivelmente

¹⁹ O 8º Encontro Internacional de Música e Mídia ocorreu entre os dias 19 e 21 de setembro de 2012 na Universidade de São Paulo e teve como eixo temático principal a música migrante. O título da palestra a que nos referimos é “Música e conciliação: Contributos para uma ecologia dos saberes a partir das viagens da música no Atlântico Sul”, proferida por Susana Sardo.

vasto de tons musicais, ritmos, instrumentos e tecnologias e justapô-los em combinações nunca antes experimentadas. Entretanto, escolhas e justaposições dependem não apenas das possibilidades, mas, também de todas as convenções, códigos musicais e influências pessoais (percebidas e não percebidas) agindo em um músico em um dado tempo. Essas “decisões” constituem um processo que chamamos de codificação (ou o que os semióticos chamariam de *bricolagem*). Codificação (e decodificação) relaciona-se não apenas à teoria da informação mas, às teorias psicológicas da interação humana e entendendo também como teorias culturais sobre as práticas da representação e da produção do sentido. As possibilidades de codificação – fragmentos e pedaços de conhecimento, traços da memória, códigos determinados cultural e socialmente e emoções pessoais – acarretam mudança musical. Entretanto, o processo de codificação sempre ocorre dentro de fatores macro assim como micro²⁰

Insinuamos que essas apropriações, bricolagens, reunião de fragmentos diversos, ocorram em um sentido duplo, mais amplo e complexo do que sugerem as teorias homogeneizadoras. Embora nem sempre igualitário ou com os mesmos propósitos, os fluxos culturais têm permitido o acesso às expressões musicais do outro esteja ele nas periferias das grandes cidades, esteja ele naqueles que são reconhecidos como os grandes centros produtores de música. Por um lado, os primeiros podem partir de referências musicais globais e a elas agregar os marcos musicais mais localmente localizados (a prática inversa, nesses casos, também seria válida), para compor seus sons. Por outro, é a essa criatividade conferida ao modo como lidam e organizam seus sons que os produtores estrangeiros recorrem em busca de algo novo que apure seus arquivos sonoros e possa transformar-se em tendência. Concordamos, nesse sentido, que os encadeamentos entre local e global sejam entendidos a partir de suas múltiplas faces.

Notas sobre o popular e o periférico

²⁰ Tradução nossa para: “Musics from other cultures, musics from one’s own culture (traditional, contemporary, and avant-garde), and technology constitute the musician’s library of possibilities. Today’s musicians can pick and choose various elements from a theoretically fine but incredibly vast array of musical tones, rhythms, instruments and technologies and juxtapose them in never before experienced combinations. Choices and juxtapositions depend not only on the possibilities, however, but also upon all the social conventions, musical codes and personal influences (perceived and unperceived) acting upon an individual musician at a given time. These “decisions” constitutes a process that we can call *encoding* (or what semioticians would call *bricolage*). Encoding (and decoding) relates not only to information theory but to psychological theories of human interaction and understanding as well as cultural theories on practices of representation and the production of meaning. Encoding possibilities – bits and pieces of knowledge, traces of memory, socially and culturally determinated codes, and personal emotions – bring about musical change. However, the encoding process Always occurs within the context of macro as well as micro factors”.

A música como um conceito pode ser de difícil fixação, mesmo que para tentá-lo, sejam usados critérios estritamente musicais, que a descrevem como “uma organização sonora no decorrer de limitado espaço de tempo” (PINTO, 2011). Ainda assim podemos considerar sua definição um tanto difusa e arbitrária, principalmente se entendermos que esta, é baseada em parâmetros ocidentais. Ademais, mesmo nesse caso, os valores agregados a ela, seus significados e sentidos podem variar no tempo, no espaço e entre os diferentes povos e comunidades. Critérios de gosto também são bastante reveladores como quando alguém menciona: “isso não é música” querendo destacar que isso não é (boa) música, a música que ele mesmo aprecia, demonstrando, deste modo, que para além das definições formais, podem ser criadas hierarquias de gostos e subjetividades.

Sobre a produção e o consumo de música, dois processos aos quais confere uma profunda articulação, a pesquisadora Teresa Fradique (2003:21) aponta para o fato de estarem apoiados “sempre num duplo juízo: sensorial – que corresponde à ideia de que 'isto soa bem' - e racional – que corresponde à ideia de que 'isso é bom’” . Nos arriscamos, entretanto, a entender, que sejam múltiplos os juízos sob os quais a música em seus diversos aspectos são assentados. Além disso, nos arriscamos ainda a pontuar que nem sempre “a ideia de que 'isso é bom’” esteja fundamentada apenas em critérios estritamente racionais ou mesmo estéticos. Acreditamos que a criação e a recepção musicais são variadas, complexas e carregadas de subjetividades. Em alguns dos discursos relacionados aos nossos objetos de interesse, o funk brasileiro e o kuduro angolano isso pode ser bastante comum pois, se por um lado, e, em alguns momentos são postos à margem, por outro, são valorizados por suas criatividades sonoras.

Se entendermos que a música e, por consequência, as práticas que giram em torno dela são dificilmente compreendidas a partir de critérios meramente musicais ou racionais, no momento em que a ela são atrelados adjetivos tão polissêmicos como “popular” e “periférico” , a discussão pode complicar-se ainda mais.

Sobre o popular da música popular, Conell e Gibson (2003) apontam:

Qualquer tentativa de distinguir a música popular revela desacordos básicos: critérios para diferenciar música ‘clássica’, ‘folk’ e ‘popular’ são artificiais e no melhor, localizadas. Toda música que é ouvida e desfrutada pode ser interpretada como ‘popular’ em algum sentido. Seja falando sobre estilos musicais ‘tradicionais’ que permanecem importantes nas práticas sociais de comunidades nativas ou grupos migrantes, o resultado produzido em massa de grandes gravadoras ou a categorização da música em lojas de disco, a música envolve a difusão de som por artistas individuais ou grupos para além do contexto da performance (palco, estação de rádio, estúdio de gravação), para audiências em uma variedade de lugares que entendem e reconhecem os barulhos como música²¹.

A despeito dessa variedade de possibilidades, diversas são as tentativas de delinear esse tipo de música. Em sua análise, Theodor Adorno propõe uma diferenciação de níveis entre música “popular” e música “séria”, entendida como música erudita. Os alvos da crítica eram claros e específicos: os gêneros musicais consumidos pelas audiências norte-americanas e sua relação com processos capitalistas industriais e de difusão, tais como o cinema e o rádio. Ou seja, aqui a definição deriva em parte das críticas direcionadas à música comercial e à standardização (padronização) que Adorno enxergava nela. Entretanto, a valorização da cultura popular como um todo e da música de maneira específica, dá-se nas análises dos estudos culturais nos quais os pesquisadores tentam afastar as fronteiras entre alta e baixa culturas, propondo inclusive uma possibilidade contestadora vinda das massas e de suas manifestações culturais (ADORNO, 1994; CEVASCO, 2003; PEREIRA, 2011).

Em um artigo no qual discute o papel da música popular a partir das perspectivas dos estudos culturais, a pesquisadora portuguesa Sónia Pereira (2011) aponta as dificuldades iniciais da formação de um campo teórico que se debruçasse sobre a música popular, (mal) entendida, assim como outrora havia sido a cultura adjetivada da mesma forma, como menor, já que percebida – pelos críticos da

²¹ Tradução nossa para: “Any attempt to distinguish popular music reveals basic disagreements: criteria to differentiate ‘classical’, ‘folk’ and ‘popular’ music are artificial and at the best localized. All music that is heard and enjoyed can be interpreted as ‘popular’ in some sense. Whether talking about ‘traditional’ music styles that remain important in the social practices or indigenous communities or migrant groups, the mass-produced output of major record labels, or the categorization of music in record shops, music involves the broadcast of sound by individual performers or groups beyond the performance context (stage, radio station, recording studio), to audiences in a variety of places that understand and recognize the noises as ‘music’.

indústria cultural, por exemplo –, como um produto comercial e desprezioso que servia apenas a propósitos de prazer, entretenimento e lazer. Assim, Pereira (op. cit: 119) assinala:

Essa visão elitista seria, no entanto, lentamente desconstruída, à medida que por um lado, toda cultura popular foi adquirindo uma crescente proeminência e conquistando um espaço próprio no conjunto de debates desenvolvidos no âmbito de uma diversidade de disciplinas na área das ciências sociais e humanas, e, por outro lado, a própria música popular se constituiu como um fenômeno à escala global, envolvendo processos cada vez mais dinâmicos e complexos de produção, distribuição, circulação e consumo. É precisamente acompanhando esta tendência de complexificação que emergem os estudos culturais²² da música popular, envolvendo investigadores das mais diversas áreas – incluindo os estudos culturais, a sociologia, a musicologia, a etnomusicologia ou as ciências da comunicação – que se reúnem sobre o propósito comum de, a partir de diferentes perspectivas, investigar o papel central da música popular em relação a formações sociais e culturais mais vastas.

Apesar dessa mudança significativa de perspectiva, as dificuldades em circunscrever um termo (e um objeto de estudo a ele atrelado) tão complexo como “popular”, permanecem. Pereira (op. cit) indica, nesse sentido, que tal como já havia ocorrido com a cultura, a música popular tem sido entendida pelas mais diversas áreas de estudo como consequência da industrialização e a partir do seu atrelamento com o surgimento de novas tecnologias. Notamos que essa concepção de popular, embora bastante restrita e até mesmo questionável, por ser associada tão intrinsecamente à tecnologia, cumpre seu papel no sentido de delimitar um campo, entretanto, pode não ser suficiente para lidar com um conceito tão fugidivo.

A própria autora observa como essa compreensão do popular na música traz consigo um pensamento anglo-saxão embutido e, assim sendo, diverge daquilo entendido como popular em Portugal, onde é concebido a partir de sua estreita relação com a tradição. De modo semelhante, o mesmo pode ser pensado no contexto brasileiro, no qual o popular pode atrelar-se tanto àquelas manifestações musicais assentadas nos costumes, quanto referir-se especificamente à Música Popular Brasileira, a MPB; nestes casos, o termo pode agregar símbolos e

²² A própria constituição dos estudos culturais advém de um embate nas universidades inglesas, especialmente no campo literário. Esse confronto opunha de um lado, teóricos a favor de uma “alta” literatura que seria entretanto, ou por isso mesmo, reservada a poucas pessoas; e de outro, teóricos como Raymond Williams que ao estarem atentos às mudanças sociais e culturais, propunham um entendimento mais amplo do que era a literatura e, por consequência, propunham também sua abertura às diversas classes da sociedade (CEVASCO, 2003).

características diferentes daqueles que mencionamos até o momento e por vezes, tem pouca ou nenhuma relação com o número de vendas. Portanto, aqui as tentativas de definição se complicam e, dificilmente, apesar da adesão de público que tem, o funk brasileiro é considerado música popular. Este título (pelo menos em sua concepção moderna) é reservado à MPB e está simbolicamente associado a uma geração de músicos surgidos entre os finais dos anos 1950 e o começo dos anos 1960. É associado, nesse sentido, ao advento da Bossa Nova e mais tarde, da Tropicália. Esse pensamento que tem perdurado ao longo dos anos, já era amplamente difundido na década de 1970, como demonstra Augusto de Campos, para quem,

Desde João Gilberto e Tom Jobim, a música popular deixou de ser um dado meramente retrospectivo, ou mais ou menos folclórico, para se constituir num fato novo, vivo, ativo da cultura brasileira, participando da evolução da poesia, das artes visuais, da arquitetura, das artes eruditas, em suma (283-284).

Em Angola, o popular parece estar mais associado à população que habita os musseques. Era lá que o semba, considerado um dos gêneros nacionais por excelência, era produzido durante os tempos de guerra. E, embora inicialmente houvesse um certo descontentamento de seus músicos em relação ao kuduro, hoje, como aponta Marissa Moorman (s/d), este gênero começa a ser percebido como um prolongamento dessa espécie “tradição” na qual a vivência no musseque e a criação de música popular coincidem. Neste caso, o termo popular, na música angolana, aparentemente relaciona-se mais de perto com a ideia de povo, condição social e localização geográfica.

Este é um campo que envolve ouvintes, classificação de gravadoras e lojas especializadas, meios de comunicação e como vimos notando é multifacetado e mais complexo do que parece à primeira vista. Entretanto, se continuarmos a abordar a questão a partir dos argumentos trazidos por Sónia Pereira, há ainda duas outras dimensões que devem ser consideradas em seu conjunto – pois, não se sustentam separadamente –, e que são comumente usadas para explicar o conceito de popular. Na primeira dimensão, o popular seria entendido a partir daquilo que é “amplamente reconhecido por um público vasto e disperso” (2011: 119). Na outra,

é definido a partir de uma distinção presumida em relação ao erudito; caso não sejam tomados os devidos cuidados, essa diferenciação pode criar hierarquias entre baixa e alta culturas, ou ainda como a própria autora aponta, uma oposição entre entretenimento e arte. Finalmente, dentro dessa mesma perspectiva podem ser consideradas ainda outras possibilidades de diferenciação como aquela que se faz entre a música popular e a música folk (ou tradicional).

Na revisão bibliográfica que faz sobre o “popular” da música popular, Robinson et al. (1991) nos trazem interessantes usos e entendimentos do termo. Um deles relaciona o popular à valorização das próprias comunidades às quais os músicos pertencem e nesse sentido, comunga-se com o significado de *popularis*, ou seja, o vocábulo latino para a expressão “do povo”. Não obstante, os autores percebem que o termo tem sido menos atrelado a esse significado do que ao sucesso comercial refletido pelo número de vendas de discos ou ingressos para apresentações. Deste modo, se há uma dificuldade de definição, apelar para o quesito quantitativo poderia ser uma boa solução, caso partíssemos de uma estimativa que simplesmente considerasse a música popular como aquela cuja execução e comercialização nas lojas especializadas alcançasse os maiores números. Não obstante, nos últimos tempos, o fator quantitativo pode não referir-se apenas às vendas em lojas físicas e oficiais. Isso porque esses números são menos palpáveis em um contexto no qual a distribuição de música, pelo menos dos gêneros que estamos tratando, é grandemente feita a partir de meios não convencionais como o comércio ambulante ou, de forma gratuita, por meio dos CDs oferecidos durante as apresentações dos artistas. Nesta mesma conjuntura, a quantidade de visualizações e os downloads a partir de sites de compartilhamento de vídeo e música parecem ser substancialmente relevantes. O Youtube, por exemplo, divulgou uma lista nomeada “Os vídeos de música mais populares de 2013 (Brasil)²³”. São dez as músicas que compõem o ranking, sendo que as quatro primeiras posições pertencem a artistas ligados em alguma medida ao mundo do funk brasileiro. A primeira posição foi ocupada por Anitta, com “Show das poderosas”, que conquistou mais de 75 milhões de visualizações, a segunda, “Ah, Lelek, Lek, Lek, lek Lek”, que faz parte de uma briga judicial pelos direitos de apresentação da

²³ Ver: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLoeZWzNXxmy8FAz3OUQln9CTWKq5lCs5i>.

música, seguida por “Na pista eu arraso” de MC Guimê, e, finalmente, MC Gui, que alcançou a quarta posição com a música “O Bonde passou”. A lista ainda conta com o falecido MC Daleste e sua “Mais amor e menos recalque”, ocupando a nona posição. O ponto a ser notado aqui é que apenas Anitta, no momento da divulgação da lista, fazia parte de uma grande gravadora, a Warner Music Brasil. Os três primeiros videoclipes são bastante diferentes entre si e de certa forma expressam as diversas tendências nas quais o gênero se insere. No primeiro, “Show das poderosas”, Anitta é a estrela. Rodeada por bailarinos, ela dança e canta em um palco, no qual ela é obviamente a toda poderosa. O vídeo da música “Lelek, lek, Lek, lek Lek” é bastante interessante por apontar uma tendência na qual não apenas a música pode ser produzida de maneira caseira, como também suas imagens. Nele, o cenário é completamente outro: uma comunidade, provavelmente aquela na qual os meninos que cantam vivem. Há também bailarinos que ajudam a compor as cenas, menos coreografados do que no vídeo anterior, mas, que ajudaram a divulgar “o passinho do volante”, a ponto de ele ser dançado pela cantora norte-americana, Beyoncé, nas apresentações feitas durante sua última passagem pelo Brasil, com especial destaque para o Rock'n'Rio. Por fim, o videoclipe de MC Guimê, expressa uma outra tendência que dá margem a uma equiparação com as imagens construídas para as músicas dos *rappers* norte-americanos, nas quais jóias, carros, bebidas e mulheres dançando são os destaques no que parece ser uma festa em clube noturno.

De volta às discussões sobre o conceito de popular, podemos considerar que o funk brasileiro está em uma situação ambígua diante de tais categorizações pois, se por um lado alcança vastas audiências, por outro, é dificilmente entendido como Música Popular Brasileira, a MPB, estrito senso. Quanto ao kuduro angolano, os mesmos números apresentados com relação ao funk brasileiro não podem ser buscados, seja pela falta de estatísticas como essas, seja pelas dificuldades de acesso encontradas por uma parcela da população angolana em relação à internet²⁴. De acordo com um interlocutor angolano, tais tipos de pesquisas não existem em

²⁴ Uma curiosidade é que tentamos durante a pesquisa mudar o local de conteúdo no Youtube para Angola, em vez de Brasil. Essa mudança possibilitaria a visualização dos vídeos mais populares do país escolhido. Entretanto, a ação não foi possível, pois, o país africano não encontra-se entre os locais disponíveis no site.

Angola; segundo O Toke É Esse, produtor cultural daquele país, é necessário estar atento a outros índices: e o que se ouve e o que se vê é uma espécie de apropriação dos canais de televisão e das emissoras de rádio estatais abrindo cada vez mais espaço para que o kuduro e seus músicos se apresentem.

Trazemos essas breves colocações para pontuar de maneira mais clara os gêneros que compõem nossos interesses nesta pesquisa. O funk brasileiro e o kuduro angolano são muito populares especialmente entre os jovens em seus respectivos países e, boa parte de sua produção vem se constituindo nos bairros periféricos de grandes cidades. Essa localização por vezes agrega valor aos discursos de alguns desses músicos, seja na escolha dos nomes, ou na invocação que fazem aos seus bairros em algumas de suas letras. Mas, é inegável que suas relações com o centro (e até mesmo com o mundo), são muito mais difusas do que se mostram à primeira vista²⁵. No caso do kuduro, por exemplo, como ficará mais claro a seguir, parece haver uma série de trocas que vem acontecendo desde o seu surgimento entre os musseques, bairros pobres de Luanda e as discotecas do centro da cidade, de onde teriam saído as primeiras experimentações que formaram o gênero angolano. O mesmo acontece no Brasil, onde, no Rio de Janeiro, mais especificamente, algumas das maiores comunidades encontram-se entre os bairros mais ricos da cidade.

Apesar disso, periferia pode não referir-se apenas aos enclaves sociais das grandes cidades como também, no caso da música, ao lugar que os artistas ocupam na indústria nacional e internacional de entretenimento. Nesse ponto, a introdução do livro *Music at margins* (1991) nos ajuda a esclarecer o que pretendemos apontar:

Usamos as palavras *centro* e *periferia* ao longo deste livro. O termo *centro* refere-se à indústria musical popular dominante; *periferia* refere-se a músicos e empreendimentos produtivos que estão à margem da indústria internacional. Nesse sentido, mesmo países altamente industrializados, tais como Canadá são parte da “periferia” da música popular e a maior parte dos músicos dos Estados Unidos também se qualificam como artistas periféricos. Reconhecemos que a inclusão ou a exclusão do “centro” muda

²⁵ De outro lado o mundo não sai da cabeça de alguns desses artistas. Algumas frases e slogans têm aparecido e parecem reforçar essa articulação entre o local e o global e na qual a música aparece como um intermediário. No site da funkeira Valesca Popozuda, por exemplo, a frase de destaque é “Da favela para o mundo” enquanto o primeiro disco do grupo português Buraka Som Sistema é nomeado “From Buraka to the world”. Entretanto, a ideia da música como intermediária fica mais clara no slogan da Liga do Funk: “Do funk para o mundo” .

ao longo do tempo (ROBINSON, 1991: 31)²⁶

Deste modo, como o próprio trecho pontua, as relações entre centro e periferia na indústria nacional e internacional da música não são determinadas; podem variar ao longo do tempo, o que deixa espaço para a reflexão que aqui nos dispomos a colocar sobre os fluxos e a circulação de artistas entre o local e o global, o periférico e o central.

Popular e periférico são apenas duas das faces sobre as quais podemos pensar o funk brasileiro e o kuduro angolano. Há também uma tendência de considerá-los, pelo modo como são construídos e organizados, representantes da música eletrônica de seus respectivos países, com possibilidade de serem inseridos mesmo que timidamente, na cena da música eletrônica global. Stefanie Alisch e Nadine Sierget (2011) apontam para o importante papel que o kuduro tem na sociedade angolana enquanto música popular eletrônica e estilo de dança que reatualizam “a identidade nacional angolana, a angolanidade nas condições do novo milênio” . Ainda sobre o mesmo gênero musical, Agnela Wilper (2011:3) aponta que suas fusões permitem distingui-lo como o “primeiro tipo de música eletrônica totalmente africana” . No Brasil, Simone Sá (2007), indica que a mesma classificação possa ser dada ao funk nacional, pois, aproxima-se do *electro* e tem em sua formação o *miami bass*, gênero criado acidentalmente por Afrika Baambata, a partir da sonoridade eletrônica do grupo alemão Kraftwerk.

²⁶ Tradução nossa para: “We use the words *core* and *periphery* throughout this book. The term *core* refers to the dominant international popular music industry; *periphery* refers to musicians and productive enterprises that are on the margins of international industry. In this sense even highly industrialized countries, such as Canada, are part of the popular music “periphery” , and most musicians of the United States also qualify as peripheral performers. We recognize that inclusion or exclusion from the core changes over time.

Capítulo 2 – Funk brasileiro e kuduro angolano: entre o local e o global

2.1 “É som de preto, de favelado, mas quando toca, ninguém fica parado”²⁷

São Paulo, fevereiro de 2013

Chego a uma das mais famosas casas de shows de São Paulo. Logo os seguranças avisam: “os camarotes estão esgotados!”. E eles custavam R\$ 200,00! Há gente na fila querendo comprar, há gente na fila querendo vender os ingressos. Muita gente circulando, parece que alguns famosos entre eles; no meio disso tudo, alguém diz que veio do Rio de Janeiro só para assisti-lo. Tudo facilmente explicável. Naldo, era no início daquele ano, a nova sensação do funk brasileiro, tinha música na novela, o “hit do verão”, como anunciava a capa do caderno de cultura de um jornal, naquele fevereiro de 2013. Suas músicas eram cantadas por pessoas de várias idades, e, alguns meses depois, estudando em uma biblioteca ainda pude ouvir uma senhora dizer que queria comprar o DVD dele.

Casa lotada, e “um, dois, três, quatro, pro clima ficar maneiro”, o show começa. Ele é acompanhado por dançarinos, homens e mulheres e por uma banda que parece tocar ao vivo. Há também toda uma parafernália audiovisual, que complementa o espetáculo. Seguranças circulam por todo ambiente impedindo que fotografias sejam tiradas. Da pista olhava o camarote, onde aparentemente todos estavam de pé. As músicas empolgavam as pessoas que as cantavam e, em meio a tanta gente, encontravam um lugar para dançar, principalmente quando ele cantava suas músicas mais conhecidas ou recorria ao repertório que lembrava o início do funk carioca. Duas horas depois de muita música, coreografias, luzes, bis e até declaração de amor no palco, as luzes acendem determinando o fim do show.

*

São Paulo, maio de 2013

²⁷ Em referência à música de Amilcka e Chocolate.

Sábado, a noite é embalada pela música alta que já pode ser ouvida do lado de fora. Os shows já haviam começado? Os cartazes que os anunciavam estavam espalhados por toda a Zona Leste – algum tempo depois do acontecimento ainda dava para encontrar alguns deles nos muros, desgastados pelo tempo. O convite, comprado por R\$ 10, indicava que as performances começariam às 21 horas. Chego por volta das 23, precavida por aqueles que me disseram que o atraso era comum nas apresentações do lugar. O lugar, uma escola de samba de bairro, abrigaria naquele dia dois shows de pagode e outros dois de funk brasileiro. Os anúncios davam mais destaques aos primeiros. Mas não, eles não haviam começado. A música que tocava vinha das mãos e das *pickups* do DJ que fazia um “esquentar” e preparava o público para o que viria a seguir. Havia muitos jovens que, inspirados por ela, faziam suas próprias coreografias em frente e ao lado do palco. E por alguns minutos a diversão era suspensa ora por conta de uma briga, ora por conta da chegada da polícia. A música alta havia sido denunciada? Então, alguém toma o microfone para anunciar que os menores deveriam estar acompanhados e portando documento de identificação. Alguns minutos se passam, não visualizo nenhum policial fazendo averiguação. A festa continua...

O primeiro a se apresentar é um cantor de pagode, com suas composições conhecidas pelos mais velhos, provavelmente aqueles que vivenciaram o boom desse gênero nos anos de 1990. Eles, em sua maioria, cantam e dançam a música, no estilo samba-rock, nos espaços encontrados em frente e nos arredores do palco, tudo muito tranquilo.

Algum tempo depois de acabado, parece haver uma confusão, eles fazem muitos shows em um único fim de semana: quem vem depois? O DJ prepara as batidas e ela é quem é anunciada. E quando aquela que adotava o nome inspirado pela cantora norte-americana, MC Beyonce, entra e chega com suas bailarinas, toda aquela gente aparentemente dispersa alguns minutos antes, como uma onda vai em direção ao palco e se aglomera em frente dele. Ela canta, dança, distribui CDs. A plateia retribui também cantando e dançando, atendendo aos seus pedidos. Mas, é tudo muito rápido, menos de 30 minutos depois do início, a apresentação se acaba. Depois vem ele, MC Roba Cena, com seus bailarinos, eles levantam a camisa e rebolam, as meninas gritam. Ele também tem seus sucessos e tudo leva a crer que

as pessoas os reconhecem. “Poxa vida” , o show também é muito curto e não tem bis...

Ainda haveria mais uma apresentação de pagode naquela madrugada, mas, depois de mais de uma hora de espera pelo grupo que não chega, é hora de ir embora.

2.2 Do funk carioca ao funk brasileiro: “Da favela para o mundo”²⁸

A partir da curiosidade despertada quando pela primeira vez e por acaso ouviu um funk carioca, ainda nos anos de 1980, Hermano Vianna, foi levado a inserir-se nas inúmeras festas que tomavam lugar na Baixada Fluminense e em Niterói. Constatou à época que mais de um milhão de jovens, nos finais de semana, se dividiam entre os mais de 700 bailes espalhados pelos subúrbios do Grande Rio. Eles estavam à procura de sua principal diversão, ainda desconhecida pela grande mídia e por outros segmentos sociais da população. O antropólogo empreendeu uma análise do funk carioca – um gênero musical que se desenvolveu à margem da indústria cultural²⁹ -, a partir da tentativa de pensar uma teoria de festa que conseguisse dar conta de uma sociedade tão heterogênea e complexa como aquela estabelecida no Rio de Janeiro daquela década. Deste modo, Vianna (1987) entendia as práticas em torno do gênero como um fenômeno urbano, consumido à época de sua pesquisa, por jovens, sobretudo, dos e nos subúrbios. Elas seriam um acontecimento essencialmente metropolitano, inviabilizando, portanto, sua interpretação a partir de perspectivas embasadas nas teorias clássicas de festa que estão em sua maioria ligadas à análise de sociedades de pequena escala.

Os trabalhos dos pesquisadores da Escola de Chicago, como Park (1976) e Wirth (1976), apontados anteriormente, foram aportes essenciais para o estudo de Vianna. É a partir das observações construídas por esses autores que se pode perceber nossa sociedade como uma complexa trama de grupos identitários,

²⁸ Em referência ao *slogan* de Valesca Popozuda.

²⁹ Como apontam Mattelart e Mattelart (2009:77), “em meados dos anos 40, Adorno e Horkheimer criam o conceito de indústria cultural. Analisam a produção industrial dos bens culturais como movimento global de produção da cultura como mercadoria. Os produtos culturais, os filmes, os programas radiofônicos, as revistas ilustram a mesma racionalidade técnica, o mesmo esquema de organização e de planejamento administrativo que a fabricação de automóveis em série e os projetos de urbanismo” .

práticas e códigos culturais que não se excluem, mas, ao contrário, estão em profundo diálogo e negociação, criando cotidianamente processos de construção de alteridades e identidades. No Brasil, e também outra referência importante nesse percurso, é o trabalho de Viveiros de Castro e Gilberto Velho (1978), pois, em consonância com essas questões, os antropólogos consideram que uma sociedade complexa possa ser caracterizada pelas suas heterogeneidades culturais, estas sendo capazes de conviver de maneira harmônica ou não. Além disso, na esfera econômica, a divisão social e especializada do trabalho, é também outro importante marcador das diferenças entre esses dois tipos de sociedades.

Na etnografia mencionada de Vianna, o autor pontua a não recorrência à noção de subcultura para classificar as diversas manifestações culturais dentro de uma mesma sociedade, pois, se assim o fizesse, concordaria que existe *uma* “Cultura” homogênea e coerente, mas, passível de aceitar o desenvolvimento de outras mais subterrâneas. Diferente disso, e em concordância com Velho e Viveiros de Castro (Op. cit), acredita em uma noção de cultura como algo em constante construção, assentada na interação e na negociação entre indivíduos e grupos que podem divergir ou se harmonizar; ou seja, não há estabilidade capaz de formar uma única cultura comum e permanente. Nesse sentido, considera que uma cidade tão heterogênea como o Rio de Janeiro, seja composta por diversos grupos, inviabilizando desta forma, “consensos” e “estabilidades” que possam levar à caracterização de *uma* “cultura carioca” .

É pensando nos subúrbios e nas favelas não como espaços homogêneos, mas, ambivalentes – ou até mesmo polivalentes – que podemos, através do trabalho de Vianna, olhar para o que ocorreu no final dos anos de 1980, no Rio de Janeiro: a importação de um som norte-americano, o *miami bass*, que reunia ao seu redor, a juventude marginalizada e questionava o individualismo geralmente associado às sociedades como a nossa. Essa música congregava e, até hoje congrega diversos jovens que vão juntos às festas, brincam, dançam, se divertem. Constroem seu espaço de sociabilidade que não necessariamente será prolongado fora dele, pois no mundo, vários outros espaços são constituídos e, pensando na proposta analítica de Park e Wirth (1976;1976), os indivíduos deles participam sem exclusividade. Afinal é essa mobilidade entre vários círculos de sociabilidade que

atesta, segundo esses e outros autores da Escola de Chicago – numa clara referência a Simmel³⁰ (2005 [1903]) –, a competência específica do indivíduo metropolitano.

Contradizendo as afirmativas funcionalistas que buscam um lugar específico para todas as práticas sociais e culturais, no sentido de uma construção social totalizante, Hermano Vianna concluiu em seu trabalho que o funk carioca não servia para nada (no sentido utilitário) e nem mesmo poderia ser considerado como o carnaval, concebido sob a perspectiva de Roberto DaMatta (1997), e no qual a reversão de status, reforço ou o questionamento de valores mostram-se em suas potencialidades. A repetição semanal daria ao evento o que ele chama de “continuidade do efêmero”. Isso por sua vez, faria com que fossem ignoradas as necessidades de dar a ele uma função. A festa constituía-se naquele momento inicial analisado por Viana, por um excesso. Nada era levado dela, a não ser as amizades. Ademais, ali, ainda segundo o autor, não eram criadas novas identidades.

Hermano Vianna (1987) aponta ainda que as músicas que faziam sucesso naqueles bailes chegaram aqui, pelo menos a princípio, sem intermediários das classes médias, dos meios de comunicação ou da indústria cultural. Neste caso, elas eram consumidas de modo a distorcer a lógica que reservava apenas a passividade ou a autenticidade, às classes populares³¹. Haveria, nesse sentido uma contradição com relação às teorias pessimistas – em especial aquelas articuladas pela Escola de Frankfurt –, assentadas na ideia de que a lógica estandardizada e mercadológica da indústria cultural acaba por tornar os receptores antes objetos e receptáculos de uma ordem superior do que sujeitos com vontades próprias. Essa inversão no modo de recepção e consumo demonstraria, segundo o antropólogo, a incapacidade dos meios de comunicação e do Estado de controlar completamente as diversidades culturais construídas nas grandes cidades, afastando em certa medida o poder da indústria cultural de determinar o consumo. Essa

³⁰ Vide nota 14.

³¹ Vianna (1987) e Essinger (1997), nesse sentido, abordam o mercado paralelo de aquisição de discos, muitos deles, nem mesmo vendidos no Brasil. Mas, para estar sempre à frente de outros DJs e equipes, os envolvidos com o funk carioca, criaram modos alternativos de ter em mãos as últimas novidades lançadas fora do país. Para tal, pediam aos amigos que tivessem viagem marcada para os Estados Unidos que trouxessem discos, ou iam eles mesmos ao país em viagens rápidas, com o intuito de adquiri-los. Tudo isso acirrava a disputa em torno de quem tocava as melhores músicas, fazia mais sucesso e as melhores festas.

“transgressão” demonstraria nos termos de Michel de Certeau (1994), que são possíveis outras construções da realidade, não necessariamente geradas por aquilo que identificamos como poder. De qualquer modo, isso não significa que o mundo do funk carioca (assim como o funk brasileiro, de maneira mais geral), fosse contra a indústria, mas apenas revela que este encontrou um espaço para manifestar-se fora dela. Esse espaço convive com outros, não apenas aqueles entrincheirados pela pobreza. De tal modo, Hermano Vianna é bastante hábil em perceber a possibilidade de surgimento de novos modos de festejar:

Uma coisa é certa: a pobreza não aniquila a alegria de viver. A festa não é propriedade de um determinado grupo social, não é um “privilégio de classe”, nem um ritual para escamotear as diferenças que existem dentro da sociedade. Muito pelo contrário: novas maneiras de festejar surgem a cada dia, não importa motivo ou a ocasião (Vianna, 1987:144).

Dez anos após a publicação da dissertação de Hermano Vianna, Jane Souto (1997) propõe discutir quais mudanças poderiam ser percebidas no mundo do funk carioca. Assim, ela avalia que o gênero havia deixado de ser um fenômeno ou uma atividade exclusiva das classes economicamente menos abastadas da sociedade. Teria ultrapassado os limites sociais para encontrar – não sem conflitos ou negociações – a classe média não apenas a carioca, mas como sugerimos, e propomos neste trabalho, os brasileiros e o mundo. Isso seria possível pois,

[...] Os grupos ligados ao funk carioca deixaram de ser apenas produtores e consumidores de baile para se transformarem em produtores e consumidores de uma nova e mais ampla rede de produção e comercialização, configurando o que apropriadamente se poderia chamar de uma *invenção de mercado* (SOUTO, 1997: 60).

Coincide com essa mudança aquilo que Souto – utilizando-se dos conceitos e teorias do sociólogo alemão Norbert Elias – chamou de “processo civilizador” do funk carioca. Segundo essa ideia, o baile teria um efeito pacificador, pois, seria um ambiente onde as rivalidades encontradas fora dele podiam ser exercidas, embora não sem regras ou mediações; isso aconteceria especialmente naqueles que foram conhecidos como bailes de corredor³². Nesse contexto, é fortalecida a atuação da

³² Podemos questionar deste modo se há aqui um olhar diverso daquele apresentado por Vianna (1987), pois, como mencionado anteriormente, para esse autor, o baile não tinha uma função específica.

Furacão 2000, equipe de som e produtora criada nos anos de 1970 – ainda hoje uma das maiores responsáveis pela propagação do funk carioca, já que agencia artistas e tem programas na TV e em uma rádio no Rio de Janeiro. Além disso, na época em que escreve o artigo, Souto demonstra a forma pela qual o gênero musical, ao dar empregos não garantidos pelo Estado, de algum modo proporciona mais uma opção entre o trabalho formal e a aliança com o tráfico. São MCs, DJs, técnicos de luz e som, dançarinos, todos inseridos nos diversos setores deste mercado. Não obstante, a autora pondera que essa “invenção de mercado”, assim como a apropriação da música funk alguns anos antes, esteve à margem do sistema e não foi impulsionado por empresas privadas ou pelo Estado.

Fevereiro de 2001 é um dos momentos de destaque para o gênero. O funk carioca que anos antes havia sido expulso do que viria a se tornar uma das maiores casas de show do Rio de Janeiro, o Canecão, aparentemente não está mais tão marginal. Ultrapassou os limites do morro, os limites da cidade. No sábado, dia 17, a primeira versão do “pancadão carioca” já conhecido por meio da televisão ou das barraquinhas de CDs piratas, chega “oficialmente” à São Paulo, mais especificamente, a uma região, a Vila Olímpia, conhecida pelas suas casas noturnas, muitas vezes caras. Chega aqui pelas mãos de uma das mais famosas equipes de som do gênero, a já mencionada Furacão 2000. Perguntado sobre a razão do sucesso, Rômulo Costa, dono da empresa, em entrevista ao jornal *Folha de São Paulo*, argumenta que o funk carioca ocuparia um espaço que já foi do pagode e do axé (RIBEIRO, 2001). Outra coisa importante a ser acentuada é que o gênero musical, com o passar do tempo, sofreu transformações que permitiram, segundo alguns autores, essa expansão pelo país (VIANNA, 2003; SOUTO, 1997). Pois, se no início como aponta Vianna, o *miami bass* norte-americano constituía a base para as letras aportuguesadas do funk carioca, quase sem nenhuma interferência sonora, o abasileiramento mais recente do gênero, com a inserção de elementos da cultura afro-brasileira – como a inspiração dos MCs nos puxadores de samba-enredo e a inclusão do atabaque eletrônico –, ajudaram na formação do “pancadão” como conhecido hoje.

Porém, o gênero musical tem conseguido alcançar outros espaços além dos reservados à música; é destaque em periódicos nacionais e internacionais e também

como evento político: Verônica que ao lado de Rômulo Costa, fundou a Furacão 2000, foi a vereadora mais votada no ano 2000 no Rio de Janeiro; o DJ Marlboro, principal interlocutor de Vianna nos anos de 1980 tocou na festa de aniversário da filha do ex-governador do Rio de Janeiro, Sérgio Cabral. Nos anos 2000, o funk carioca estava literalmente na moda. Em 2004, Tati Quebra Barraco, cantou na Semana de Moda de São Paulo, tocou para “VIPs” na casa *underground* “A Lôca” e tornou-se um dos principais personagens do filme *Sou feia mas tô na moda* (Denise Garcia, 2005). Em 2005, outra MC, Deize Tigrona, também personagem desse mesmo documentário, circulou pelo circuito sofisticado de São Paulo e fez uma inusitada parceria em um festival de música com a cantora anglo-cingalesa M.I.A. Esta, havia sampleado algumas batidas da música “Injeção”, de autoria da funkeira carioca, que em sua voz transformou-se em “Buck done gun”. Podemos ainda mencionar que há alguns anos DJs como Marlboro e Sanny Pitbull têm levado a sonoridade do funk brasileiro para diversos países da Europa.

O sucesso tem também sido demonstrado em ganhos financeiros. Segundo pesquisa da Fundação Getúlio Vargas (FGV), publicada pela *Folha de São Paulo* em janeiro de 2009, somente no Rio de Janeiro, eram arrecadados mais 10 milhões mensais com as festas e os cachês dos artistas ultrapassavam em média (pelo menos para os mais famosos) os 4 mil reais. Esse valor tem crescido e se atualizado vertiginosamente com a visibilidade que o gênero e alguns de seus artistas têm alcançado ao longo do tempo – principalmente se comparado aos números do ano de 1997, no qual o montante ganho com as apresentações variava entre 500 e 1000 reais. Nos anos que seguem, segundo matéria do portal R7³³, ele pode ascender, em alguns casos, a 1,5 milhão de reais por mês. Situação que viabiliza a esses músicos uma mudança significativa no seu próprio estilo de vida e de suas famílias.

Acrescente-se a isso a vontade do político carioca, Marcelo Freixo, de torná-lo um “movimento cultural e musical de caráter popular” com a intenção de afastá-lo dos diversos estigmas associados a ele: pobreza das letras, apologia ao sexo, características do funk sensual³⁴ e exaltação à violência e às facções criminosas,

³³ Ver: “Com shows-relâmpago de até 40 mil por hora, funkeiros ficam milionários no Rio”. Disponível em: <http://noticias.r7.com/rio-de-janeiro/noticias/funk-muda-vida-de-cantores-que-faturam-de-r-7-000-a-r-40-mil-por-uma-hora-de-show-no-rio-30000922.html>. Acessado em: 07/2014.

³⁴ “Sensual” (ou “putaria”) é a vertente do funk brasileiro que varia entre o duplo sentido e um conteúdo mais

características do funk proibidão³⁵. Podemos pontuar também que o funk brasileiro alavanca a audiência de alguns dos programas de TV mais famosos do Brasil, uma visibilidade mais amplamente propiciada pela apresentadora Xuxa Meneguel³⁶, no final dos anos de 1990 e que lhe rendeu o título de madrinha do gênero. Na Rede Globo a evidência dada ao funk brasileiro tem continuado ou, como podemos sugerir, até mesmo se intensificado no período atual, com apresentações constantes de artistas e matérias em programas populares como *Esquenta*, *Caldeirão do Hulk* e *Domingão do Faustão*. Em outras emissoras de televisão são destaques em programas como o *Fala Brasil*, da TV Record e o *SuperPop*, da Rede TV. Combinado a isso, a internet, com a novidade que traz de que os próprios participantes do movimento possam divulgar seus trabalhos, ajuda a criar uma zona de confraternização com códigos baseados ou inspirados pelo vocabulário e as práticas associadas ao gênero (SOUTO, 1997).

Isso permitiria à classe média não apenas consumi-lo como também produzi-lo, seja por brincadeira, como os jovens do *Bonde do Rolê*³⁷, ou como coisa séria como aparenta ser para a socialite carioca Heloísa Faissol³⁸. Outros são os exemplos que se somam a esses. Ainda podemos mencionar Gal Costa que em seu disco, *Recanto*, lançado em 2011, apresenta a música “Miami Maculelê” cujas batidas do funk brasileiro chamam atenção. Essa faixa, assim como o restante do trabalho, teve como um dos produtores Caetano Veloso, que em entrevista à edição

explicitamente sexual manifesto nas letras. Tem provocado, nos últimos anos, discussões sobre a possibilidade de inserir-se em um discurso de liberação feminina, um novo tipo de feminismo, quando cantado por mulheres como Tati Quebra Barraco, Valesca Popozuda e a própria Deize Tigrona. Ver, nesse sentido, o argumento do filme da diretora Denise Garcia, “Sou feia, mas tô na moda” (2005).

³⁵ De fato, a lei 5.543/09 foi promulgada em 22 de setembro de 2009, pelo então governador Sérgio Cabral. De um modo geral, ela enfatiza o caráter popular e cultural do funk e de seus produtores (à exceção da vertente que dedica suas letras à apologia ao crime), além de assegurar a manifestação do movimento e recriminar qualquer tipo de discriminação ao gênero e a seus praticantes.

³⁶ Durante os anos de 1990 a produtora Furacão 2000 manteve um programa na rede CNT, no qual o funk carioca era a grande estrela. Entretanto, a adesão da apresentadora ao gênero é considerada um marco.

³⁷ Em 2007, em sua primeira formação, alguns meses após lançar seu primeiro disco “Bonde do Rolê With Lasers” a banda foi apresentada pelo jornal *Folha de São Paulo* como “três garotos de classe média de Curitiba que não levam o menor jeito para dançar e rebolar, cantando funk, gênero normalmente associado aos morros cariocas” (In NICOLAU NETTO, 2009: 197).

³⁸ Em seu site Helô Quebra Mansão - em referência e oposição a Tati Quebra Barraco -, é apresentada do seguinte modo: “Contrariando a tese de que funk é música de periferia, a nova musa do funk é bem-nascida e frequenta a alta sociedade carioca. Conheça aqui a mulher que desafiou a família e os preconceitos para cantar funk. Conheça Heloisa Faissol” . Ver: <http://eloisafaissol.com/>.

brasileira da revista *Rolling Stone*³⁹, em dezembro do mesmo ano, afirmou o deslumbramento em relação ao gênero considerado vanguardista por ele que na oportunidade argumentou: “Aquelas programações são fenomenais, são a arte de vanguarda mais impressionante do Brasil, fiquei impressionado com aquilo” . O funk brasileiro foi também incorporado aos seus mais recentes disco e show, *Abraço* (2012). Em matéria batizada como: “Batida funk conquista o tropicalista Caetano Veloso” , exibida em 23 de março de 2013, pelo *Jornal Hoje*, o músico reforça o seu interesse por aquela música e é legitimado por um outro entrevistado que argumenta: “Caetano pode tudo no Brasil”⁴⁰.

Esses são apenas alguns casos, mas, trazem à tona, três modos possíveis de circulação e valorização dessa música, para além das comunidades onde são criadas. Não devem ser encarados entretanto, de forma evolutiva, mas, sobretudo, complementar e, em relação com um movimento contrário, aquele de detração do gênero. O primeiro é o dos funkeiros que circulam e através de suas performances alcançam o asfalto, as pistas de dança da classe média e do mundo, como o caso do DJ Marlboro, da Tati Quebra Barraco e de Deize Tigrona. O segundo é aquele no qual o funk brasileiro conquista admiradores de gêneros consagrados pela crítica e pela audiência, como no caso de Gal Costa e Caetano Veloso. E o último, no qual a música ultrapassa os espaços das comunidades, do estado do Rio de Janeiro e do Brasil, alcança e passa a ser produzido pela classe média, por produtores e DJs internacionais, nos casos de Heloísa Faisol, os curitibanos do Bonde do Rolê, da cantora anglo-cingalesa M.I.A. e do produtor e DJ norte-americano Diplo.

³⁹ Ver: "A ousadia dessa produção tem a ver com o nosso DNA", diz Caetano Veloso sobre a nova parceria com Gal Costa". Disponível em: <http://rollingstone.uol.com.br/noticia/ousadia-dessa-producao-tem-ver-com-o-nosso-dna-diz-caetano-veloso-sobre-nova-parceria-com-gal-costa/>. Acessado em: 19/09/2013.

⁴⁰ No entanto, alguns anos antes, o músico havia sido vaiado por ter inserido a música “Um tapinha não dói” , em suas apresentações. Àquela época, a música foi acusada em uma ação movida pelo Ministério Público e organizações de defesa de direitos de gênero, por incentivar e banalizar a violência contra mulher. A detentora de seus direitos, a Furacão 2000, foi condenada a pagar uma indenização de 500 mil reais. Recentemente, em julho de 2013, a produtora foi absolvida das acusações de apologia à violência, mas a música não deixou de ser considerada de “mau gosto” , pelo desembargador Cândido Alfredo Leal Júnior. Não obstante, o magistrado pondera: “Estamos falando de gêneros musicais como o funk e o pagode, que têm outras origens, se baseiam em outros princípios, são frutos de outra realidade. Estamos diante de gêneros musicais das camadas mais marginalizadas, de formas de expressão artística que não têm o refinamento da música erudita, mas que têm forte apelo popular. Não importa se gostamos ou não desses ritmos. Eles existem e são formas de expressão de mundos brasileiros, falam do Brasil de muitos brasileiros” . Ver: <http://oglobo.globo.com/cultura/funk-um-tapinha-nao-doi-nao-incita-violencia-diz-justica-8916481>. Acessado em 19/09/2013.

Entretanto, se há como notamos, um significativo movimento de reconhecimento do funk brasileiro como uma expressão musical e cultural, ele se confronta com um outro que tende a inibi-lo e desqualificá-lo como tal, gerando, com frequência, tentativas de criminalização. Entre os motivos alegados para que tais práticas se justifiquem estão a alusão ao tráfico de drogas e à violência (manifesta nas letras e presumida durante os bailes) e a sexualização (manifesta no conteúdo musical e no movimento dos corpos)⁴¹. No Rio de Janeiro, a pacificação de comunidades amparada pelo Estado e implementada pelas Unidades de Polícia Pacificadora (UPPs), têm se colocado como um impeditivo para a realização dos bailes, ainda que recentemente, a resolução 013/2007 – que colocava sob a responsabilidade da autoridade policial a autorização para que estes eventos acontecessem –, tenha sido derrubada.

Em São Paulo, cidade que juntamente com outras da Baixada Santista, tem sido reconhecida por estar à frente de uma vertente mais recente do funk brasileiro, a “ostentação” – na qual as batidas familiares são misturadas a letras que fazem ref(v)erência a marcas famosas (e caras) de roupas, calçados, óculos, motocicletas e carros, substituindo, mesmo que não completamente, o conteúdo sexual e violento encontrado em outras vertentes –, também vêm acontecendo tentativas de normatizar as manifestações em torno do gênero. Isso é devido aos bailes que reúnem milhares de pessoas e tomam lugar nas ruas dos bairros da periferia, com o auxílio de equipamentos potentes de som, acoplados aos carros. Essas festas têm sido alvo de constates reclamações, por parte da vizinhança e de repressões, por parte das autoridades policiais. As discussões sobre esses eventos giram em torno da música alta, do fechamento ilegal de vias públicas e do suposto consumo excessivo de drogas e álcool durante as festas que não raro podem atravessar a madrugada. Em fala proferida na Câmara Municipal de São Paulo, publicada no Diário Oficial do dia 06 de março de 2013 (pp. 74-75), o deputado Conte Lopes

⁴¹ Nas discussões que tivemos oportunidade de acompanhar aqueles que estão de alguma forma envolvidos com o funk brasileiro o defendem apontado críticas semelhantes em outros gêneros musicais ou até mesmo na sociedade como um todo, entendendo que o que é manifesto na música não pode ser entendido como causa desses problemas, mas, consequência deles. Assim, se são acusados de exacerbar a sexualidade e o erotismo, dirigem-se para o axé music, por exemplo, como contraponto; se acusados de “mau” uso da língua portuguesa, o alvo é o sertanejo universitário, que por ter esse adjetivo agregado ao nome deveria encabeçar a tarefa de fazer letras mais “complexas”. Nesse caso, a educação do país e a sociedade também são questionadas. Esta última, quando pensada a partir do modelo capitalista, torna-se também alvo de crítica no momento em que a vertente “ostentação” do gênero é questionada como veremos a seguir.

(PTB) apresentou a seguinte reclamação por parte de um morador da Cidade Ademar, zona Sul da capital:

“Olá, Vereadores da Cidade de São Paulo e Deputados Estaduais da Cidade de São Paulo, vocês deviam tomar providências rápidas sobre as festas de baile funk, o pancadão de rua em São Paulo. Eles não respeitam as pessoas, fecham as vias públicas da periferia de São Paulo com seus carros equipados com som muito alto e potente. A população liga para o 190 da Polícia Militar e fica mais de 15 minutos para ser atendida. Quando é atendida, eles falam que vão mandar uma viatura para o local, mas quando a viatura chega no local, só vem com dois policiais, e vê aquela multidão de pessoas, mais de mil ou duas mil pessoas na rua, bebendo e usando drogas, urinando nos muros das residências. Eles não tomam a atitude de chamar reforço policial para acabar com a perturbação do sossego que não deixa os moradores das casas dormirem, porque o som que vem dos carros é muito alto. A viatura da PM passa pelo local e vai embora, sem fazer nada. Tais fatos ocorrem na Rua Isaías, na altura do 1.190, na Rua Samuel Arnauld, na altura do 1.320, onde passam várias linhas de ônibus, na zona Sul, região da Cidade Ademar, onde acontecem essas festas todos os finais de semana, sempre depois das 23h30, com pessoas de várias regiões de São Paulo. Aguardamos uma providência” . Assinam as comunidades da zona Sul de São Paulo e de Cidade Ademar.

Esse apelo da população tem como resposta uma proposição do referido vereador que sugere a proibição desse tipo de manifestação e propõe uma ação conjunta dos diversos órgãos públicos:

Apresentamos à Casa o seguinte projeto de lei: “Fica expressamente vetada a utilização de vias públicas, praças, parques e jardins e demais logradouros públicos para a realização de bailes funk ou de quaisquer eventos musicais não autorizados, independentemente de horário. O Poder Público, através de fiscais e servidores lotados na Subprefeitura responsável pela área onde se realiza o evento irregular, em atuação conjunta com o auxílio da Guarda Municipal Metropolitana, com a Polícia Militar, Delegacia da Polícia Civil da área e CET - Companhia de Engenharia de Tráfego, devem providenciar a apreensão e remoção para depósito próprio de todo material e equipamento utilizado, lavrando-se auto”.

O projeto prevê multas para todos os infratores, mas, esta não é única declaração em relação às festas. A apreensão com a segurança e a ordem diante dos “pancadões” , é uma constante também no discurso posterior proferido pelo Coronel Telhada (PSDB), que alega não querer acabar o gênero, mas, observa ser necessário separar os “honestos” dos “criminosos” . Há, nesse sentido, muito cuidado em algumas das falas, para que o gênero não seja criminalizado como um todo, nessas discussões que não se encerram nesses discursos, aparentemente os

primeiros, de posse dos políticos. Como aponta reportagem do jornal *O Estado de São Paulo*, no mês de abril de 2013, em uma votação simbólica foi aprovado um projeto de lei de autoria dos vereadores Conte Lopes e do Coronel Álvaro Camilo (PSD) com o intuito de proibir a manifestação dos bailes de rua. Outra reportagem chama atenção para o fato de que os proponentes faziam parte da polícia militar e formavam, a denominada “bancada da bala” o que nos remete às intensas discussões geradas ao longo dos anos, e que tem colocado o funk brasileiro em uma espécie de pêndulo, ora sendo identificado como uma produção cultural, ora como um “problema” de segurança pública⁴².

Ressalvas como essas, direcionadas ao gênero, são comuns desde seu aparecimento. Nesse sentido, o episódio conhecido como “arrastão”, acontecido em 18 de outubro 1992, na praia de Ipanema, zona Sul carioca, tornou-se uma das referências simbólicas dessas reações críticas desfavoráveis. A partir dele um novo personagem teria sido produzido, o funkeiro, que “substituiria” o pivete, concebido como uma figura nociva e entendida sob perspectivas preconceituosas que aliavam cor da pele, classe social (e daí em diante, gosto musical), à violência. Também aquele 18 de outubro – assim como as narrativas e imaginários criados ao seu redor –, parece ter sido responsável pela visibilidade, ainda que no registro negativo, de um fenômeno musical e cultural juvenil que alguns anos antes Hermano Vianna teria notado ser quase imperceptível para a grande imprensa e os estratos da sociedade que não tomavam parte do movimento (ARRUDA, et al., 2010; VIANNA, 1987). O vídeo que consultamos com algumas das imagens desse incidente está disponível no site do Youtube⁴³. Ele foi publicado no ano de 2011, tem mais de cem mil visualizações e até hoje causa repercussões entre as pessoas dispostas a comentá-lo. Passados mais de vinte anos do acontecimento, ele continua causando reações adversas que vão desde uma incompreensão com relação ao tratamento dado aos jovens das comunidades pobres, entendido como diferente daquele dado aos “playboys”, filhos da classe média, cujos crimes cometidos não seriam

⁴² Ver: “Projeto que proíbe baile funk na rua é aprovado” e “Vereadores aprovam projeto que proíbe som alto nas ruas de SP”. Disponíveis em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidiano/105549-projeto-que-proibe-baile-funk-na-rua-e-aprovado.shtml> e <http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2013/05/1275621-vereadores-aprovam-projeto-que-proibe-som-alto-nas-ruas-de-sp.shtml>. Acessado em: 07/2014.

⁴³ Ver, “Arrastão na praia de Ipanema, 1992”, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5lgX1ph7Dof>.

punidos, até a culpabilização do governo que na época havia criado linhas de ônibus que permitiam um maior acesso à zona Sul da cidade do Rio de Janeiro. Esses comentários de alguma forma prolongam os debates sobre a juventude, o direito à acessibilidade, à circulação e à mobilidade através do espaço urbano, por um lado, e, por outro, revelam os preconceitos e a estigmatização com relação à diferença. Por fim, esses comentários por si só demonstram a pertinência e a atualidade desse tipo de discussão na sociedade como um todo – haja vista o debate gerado em torno dos rolezinhos nos shoppings paulistas. Ainda sobre o funkeiro e os arrastões, Arruda et al. (2010:415) pontuam:

Não era o funkeiro⁴⁴ que estava sendo criminalizado, mas o jovem pobre, negro e favelado. O funkeiro era sua objetivação no momento. Esses jovens, multidão em movimento agressivo para os padrões locais, surgem como algo inquietante. O fenômeno de confronto de galeras na praia, território sagrado da classe média da Zona Sul do Rio de Janeiro, é algo inusitado, de modo geral – e inaceitável para a população que ocupa esse espaço. Na verdade, então, o que se está traduzindo é esta invasão de territórios por “bárbaros”, estranhos no ninho, que vêm perturbar a paz ensolarada do paraíso urbano. No caso, as imagens já estavam lá, e se reacomodariam, ganhando nova denominação. A denominação dada foi o arrastão, cujo personagem principal logo seria identificado ao funkeiro.

As indicações trazidas pelo artigo “De pivete a funkeiro: genealogia de uma alteridade” (op. cit) seguem com a intenção de demonstrar o modo como representações e imaginários sociais foram (e são ainda) reforçados pela ação dos meios de comunicação que fizeram, naquela ocasião, uma conexão direta entre condição social, econômica e marginalidade. Aliado a isso, um ambiente propício, o contexto político e social das décadas de 1980 e 1990 – marcado pelo ceticismo gerado pela ascensão e queda do presidente Fernando Collor; pelo crescimento da população que vivia nas favelas; pela elevação dos atos criminosos que partiam não apenas de organizações ligadas ao tráfico de entorpecentes e ao jogo do bicho, como também das forças de segurança pública – foi também relevante para que o funkeiro e suas práticas fossem discriminados e criminalizados. Entretanto, este episódio parece ter causado, sobretudo, danos simbólicos, tanto para os habituais frequentadores da praia, incapazes de lidar com a presença do “outro” que

⁴⁴ Aqui respeitamos a grafia original do artigo.

parecia invadir seu território, quanto para os funkeiros, porque a partir daquele momento precisaram lidar com o estigma que lhes foi reservado. Quanto aos danos patrimoniais, pouco pode ser dito, pois, conforme declarou anos mais tarde, Nilo Batista, o Secretário de Justiça e da Polícia Civil da época, apenas uma toalha e um par de chinelos haviam sido roubados. (HERSCHMANN e FREIRE FILHO, 2003; ARRUDA et al., 2010).

Orientados por uma literatura em torno da ideia de “pânico moral” criada pelos sociólogos Stanley Cohen e Jock Young – que entendem a criação de um “bode expiatório” como um recurso necessário para encarar uma ameaça que de alguma forma fere o universo simbólico de uma sociedade –, João Freire Filho e Michael Herschmann (2003), discutem o caso do funk carioca e o tratamento a ele dispensado, pelos meios de comunicação. Entretanto, os autores afinam o conceito no sentido de entender a multiplicidade e a heterogeneidade dos interesses destes e da indústria cultural pois, em alguns casos, eles deixariam de ser apenas criadores e legitimadores de rótulos para serem considerados também em sua capacidade de abrir brechas. Estas, uma vez potencializadas pela tecnologia, favoreceriam a manifestação de “vozes discrepantes” (Op.cit: 62). Argumentam ainda a favor de uma análise cuja compreensão da interação dos media com o público seja incluída pois, percebem que os estigmas criados pelos primeiros teriam ajudado a criar uma esfera de encantamento em torno do gênero, tendo como principal consequência, sua tomada por grupos sociais e lugares distantes daqueles aos quais o funk carioca costumava ser associado, ou seja, o Rio de Janeiro e suas comunidades economicamente pobres. Assim, se por um lado, os autores percebem a frequência de episódios como esses que vimos observando, nos quais o funk brasileiro e as práticas que o envolvem são “demonizados”, por outro, indicam ser possível considerar que tais acontecimentos convivem com o que nomeiam de “glamourização” do gênero.

Com base nas publicações feitas durante dez anos, entre 1992 e 2002, pela imprensa do Rio de Janeiro e de São Paulo, são identificados dois movimentos sobre os quais a imagem e o imaginário sociais do funk, neste caso, mais específico carioca, são associados. No primeiro deles são criados estigmas e condenações sociais que giram em torno da moralidade, sexualidade e gênero, de sua suposta

relação com o crime organizado, além da acusação de falta de engajamento. Estigmas e condenações que giram em torno de sua música, suas letras e suas danças. No segundo movimento – entendido de certa forma como uma reação ao primeiro –, este mesmo universo simbólico produzido pela imprensa sob uma base negativa e discriminatória, influenciaria o fascínio criado em relação ao gênero. Fascínio manifesto desde o consumo do estilo de roupa das “popozudas” (ainda que repaginado pelas revistas de moda); que passa pela execução de suas músicas e apresentações de artistas em casas noturnas da zona Sul do Rio de Janeiro, além de festivais internacionais de música; e ganha novo fôlego ao ser elogiado por personalidades como Gilberto Gil e Caetano Veloso.

Mas, se podemos concordar com a ideia de que haja uma certa glamourização e um aumento da visibilidade em torno daqueles envolvidos com o mundo do funk brasileiro, sugerimos que por vezes ela possa vir acompanhada de um afinilamento. Com essa afirmação estamos insinuando que nem toda música ou artista do gênero tornam-se famosos a ponto de estamparem capas de revistas ou apresentarem-se em programas de televisão. O mesmo pode ser insinuado para as músicas e as suas versões: nem sempre aquela que toca no baile é mesma executada nas rádios ou ainda faz parte da programação das emissoras de TV, que têm demonstrado preferências para o funk melody, vertente mais romântica do gênero ou, ainda, para músicas que tenham duplo sentido, mas, não possuam conteúdo explícito de apologia ao sexo ou à violência em suas letras. Por outro lado, os funkeiros também parecem saber circular entre essas e outras dimensões, entre esses e outros palcos onde cantam, pois, é comum que esses artistas tenham diversas versões de uma mesma música para as diferentes ocasiões nas quais serão apresentadas; retirando, nesse sentido, palavrões e expressões consideradas de baixo calão das letras, quando necessário. A despeito disso, essas inserções permitem que todo um vocabulário e expressões usados e reapropriados pelo movimento sejam expandidos a um grande público. Nesse sentido, embora haja críticas em relação às letras e que aparentemente são preocupação, sobretudo, para os falantes da língua portuguesa, somos familiarizados com termos como “novinha”, “recalcada” e “bonde”, por exemplo.

E neste momento em que escrevemos, mais uma vez essa ambivalência do

gênero que transita entre o fascínio e a demonização, é colocada em questão. Em reportagem publicada na seção *World* da versão online do jornal norte-americano *Los Angeles Times*⁴⁵, o funk ostentação encarnado na figura de MC Guimê ganha destaque. Publicado no dia 04 de abril de 2014, com o título “In Brazil, music for the flaunters and the wanters” (em tradução livre: “No Brasil, música para os que ostentam e os que desejam”), o artigo de Vincent Bevins descreve por um lado o alcance que este tipo de música tem em clubes de elite e nas camadas sociais mais abastadas, às quais as narrativas que valorizam a posse de carros, joias e produtos de luxo fariam mais sentido. Por outro, incute a ideia de que haja uma oposição entre o que é cantado e a realidade socioeconômica dos funkeiros e parte de seus fãs. Além disso, questiona a validade de serem compostas letras de músicas que façam elogio ao consumo em uma sociedade como a brasileira na qual a pobreza e, conseqüentemente a desigualdade ainda alcançam níveis alarmantes. Uma sociedade entretanto, na qual apenas recentemente o poder de compra de uma fração das classes populares tem sido elevado.

No videoclipe da música “Plaquê de 100” por exemplo, MC Guimê, conhecido pela quantidade de tatuagens inscritas no seu corpo, aparece dentro de um carro de luxo, segurando entre suas mãos, repletas de anéis dourados, maços de notas de 100, nas quais seu rosto está gravado. Entre *closes* de motocicletas, mulheres dançando e imagens de festas, a música se desenrola:

Contando os plaquê de 100, dentro de um Citroën/Ai nós convida, porque sabe que elas vêm/De transporte nós tá bem, de Hornet ou 1100/Kawasaky, tem Bandit, RR tem também/A noite chegou, nós partiu pro Baile funk/E como de costume toca a nave no rasante/De Sonata, de Azzera, as mais gata sempre pira/Com o brilho das jóias no corpo de longe elas mira/Da até piripaque do Chaves onde nós por perto passa/Onde tem fervo tem nós, onde tem fogo há fumaça/É desse jeitinho que é, seleciona as mais top/Tem 3 portas, 3 lugares pra 3 minas no Veloster/Se quiser se envolver, chega junto, vamo além/Nóis é os pica de verdade, hoje não tem pra ninguém...

Essa e outras músicas do funkeiro, são segundo o artigo, comparáveis àquelas produzidas pelos rappers norte-americanos a partir da estética “bling⁴⁶”, que afasta o conteúdo de protesto da música ao valorizar a temática do consumo.

⁴⁵ Disponível em: <http://www.latimes.com/world/mexico-americas/la-fg-c1-ff-brazil-bling-rap-20140404-mstory.html#ixzz2yKMMRiUz&page=1>. Acessado em: 04/2014.

⁴⁶ “Bling” refere-se ao som das caixas registradoras, denotando nesse sentido, uma valorização do consumo. Outra característica deste estilo é o uso excessivo de joias e a ostentação de carros de luxo e roupas de marcas famosas nos vídeos dos músicos norte-americanos.

Nesse sentido, para o jornalista, o funk ostentação se afastaria também de músicas como “Rap da felicidade”, na qual estão inseridas uma série de reivindicações. Entendemos, entretanto, que essas oposições revelam, mesmo que de maneira implícita e não intencional, a ideia de que a um grupo social seria legítimo criar apenas um determinado tipo de música, baseado na experiência real de seus praticantes. Nesse sentido, Alexandre Barbosa Pereira (2014) aponta para o papel que a imaginação e a fantasia têm na composição das músicas e dos vídeos do funk ostentação. Sobretudo porque baseia-se na ideia de Arjun Appadurai, de que os meios de comunicação são elementos fundamentais para compor essas duas dimensões, na contemporaneidade. Sobre as críticas, MC Guimê pontua:

Antes de nos criticarem, eles têm que criticar o canal de TV e todas as propagandas porque nós crescemos vendo isso, e como posso negar que sempre quis ter um bom carro, se cresci vendo que todas aquelas pessoas respeitadas na sociedade têm bons carros? [E continua] Todo dia, na TV, a família rica está feliz e a família pobre está triste. Como eu não vou querer o que a eles é permitido ter?⁴⁷

O fascínio, nesse caso, ganha significação quando horas depois da publicação da matéria, Flea, baixista da banda de rock norte-americana Red Hot Chili Peppers, posta a reportagem em sua conta do Twitter, pergunta aos fãs brasileiros o que acham e mais tarde grava e divulga um vídeo no qual acompanha com seu instrumento uma parte de “Plaquê de 100”. Seus fãs têm reações diversas, entretanto, se alguns discordam do gosto do ídolo e prometem desconsiderá-lo como tal, outros chegam a sugerir que ele ouça mais canções do gênero, como “Beijinho no ombro” de Valesca Popozuda. Todo esse debate, reabre, de certa forma, discussões nas quais a concepção sobre a música brasileira que deve ou vale a pena ser ouvida no exterior são recorrentes.

2.3 “Doa a quem doer, faço kuduro pro mundo⁴⁸”

⁴⁷ Tradução nossa para: Before they complain about us, they have to complain about every TV channel, and all advertising, because we grew up seeing this, and how can I deny that we always wanted a nice car, if we grew up seeing that those respected in society have nice cars?” [E continua] “Every day, on TV, the rich family is happy and the poor family is sad. How am I not going to want what they’re allowed to have?”

⁴⁸ Em referência à música “New Africans pt. 2” da banda Buraka Som Sistema.

Luanda, maio de 2012

E se alguém dissesse que o kuduro não vinha dos musseques, que ele nasceu nos clubes frequentados pela classe média angolana, o burburinho começava. Não era a primeira vez que aquilo havia sido dito e nem seria a última – eu mesma havia sido alertada sobre esse fato quando mencionei uma possível relação com o funk brasileiro – entretanto, esse não era o único tema que causava discussão e a participação dos ouvintes. Estes, eram em sua maioria jovens rapazes. Aliás, isso me pareceu muito diferente: era a primeira vez que fazia parte de uma plateia constituída predominantemente por agentes das práticas que estavam ali sendo discutidas, e eles estavam dispostos a debater, a colocar suas posições diante daquilo que estava sendo dito, eles não seriam meros espectadores...

Nesse caso, a “origem” do kuduro foi um dos temas mais polêmicos. E ele, autoproclamado inventor do gênero – pois, inspirado pela dança transformada em luta, no filme de Jean-Claude Van Damme, teria dado literalmente o passo inicial para nomear a dança e mais tarde, a música kuduro –, estava ali sentado ao meu lado. Ele continuava a afirmar que seu local de nascimento eram os musseques enquanto o outro, que dizia ser o primeiro produtor a gravar uma música desse tipo em Angola, rebatia e apontava que o primeiro disco do inventor havia sido gravado fora do país...

E a guerra de discursos e as disputas simbólicas continuam: afinal de quem é o kuduro?

*

2.4 O kuduro angolano: “De Angola para o mundo”⁴⁹

A Angola está localizada na costa oeste do continente africano e esteve durante mais de cinco séculos, submetida ao domínio colonial, sobretudo, o português. As mudanças nessa estrutura começaram a ocorrer a partir da segunda

⁴⁹ Em referência ao filme “I love kuduro: from Angola to the world” (2013), de Mário Patrocínio, mencionado anteriormente.

metade do século XX, quando em 1961 foram iniciados os conflitos e as lutas pela libertação do país. Conflitos e lutas sucedidos, já em 1975 (ano da independência), por uma guerra civil entre as forças de oposição ao império português – as mesmas que outrora haviam combatido pela liberação do país, mas, a partir daquele momento passaram a se enfrentar pelo acesso ao poder. Eram eles integrantes do MPLA⁵⁰ (Movimento Pela Libertação da Angola), de orientação marxista-leninista e simpatizantes da Unita (União para a Independência Total da Angola)⁵¹, confrontando-se em um embate embalado pelos conflitos político-ideológicos da Guerra Fria e que nesse caso, posicionavam União Soviética e Cuba de um lado, em oposição aos Estados Unidos e à África do Sul, de outro. O partido de viés esquerdista alcança o poder, mas, as hostilidades prolongaram-se por anos até que em 2002 morre o líder da Unita, Jonas Savimbi, e é aprovada a lei de anistia que perdoa todos os envolvidos nos conflitos (HERNANDEZ, 2005; MOORMAN, s/d, ALISCH e SIERGET: 2011,2013).

E como não poderia deixar de ser, a conseqüente devastação gerada pelos sucessivos enfrentamentos afetou tanto a economia quanto a sociedade angolanas. Nesse sentido, o desenvolvimento da infraestrutura local foi inviabilizado e severamente prejudicado; recorrer à mão de obra e ao *know how* externos, tem sido cada vez mais frequente e mesmo incentivado, como tem indicado a intenção de uma abertura para o mercado, observada desde os anos de 1990, não obstante, o cunho esquerdista do partido no poder, o MPLA (ALISCH e SIERGET, 2011 MOORMAN s/d). Acrescente-se a isso o fato de Angola ter em seu território petróleo e diamante, recursos naturais que acabam por incrementar ainda mais o interesse estrangeiro. Muitas são as empresas de outros países cuja atuação e o emprego de capitais são constantes, o Brasil é um deles, mas, o destaque é a China, pois, tem injetado o maior número de investimentos privados no país africano. A Agência Nacional de Privados (ANIP)⁵² incentiva esses investimentos e segundo o secretariado do país, as trocas comerciais entre as duas nações tiveram um

⁵⁰ O MPLA mantém-se no poder até os dias atuais. Na última eleição, em 2012, a primeira do país, foi confirmada a permanência do partido e do presidente, José Eduardo dos Santos no comando desde 1979.

⁵¹ Havia um terceiro partido envolvido nesse conflito, a FNLA (Frente Nacional Pela Libertação de Angola), que foi derrotado pelo MPLA, logo em seus primeiros anos no poder (MOORMAN, s/d).

⁵² Ver: http://www.consuladogeraldeangolasp.org/angola_investimentos.htm

aumento de mais de 42%, no ano de 2011⁵³.

A despeito de tudo isso, Luanda, a capital angolana, figurou, por pelo menos dois anos, entre uma das cidades mais caras do mundo para (um expatriado) viver⁵⁴. Ainda que os recursos mencionados disponham Angola como o segundo país que mais cresce no continente africano – obras visando a melhoria das estruturas e o crescimento das cidades, além dos carros que ocupam as vias públicas e fazem do trânsito algo caótico (sinais da urbanização e do incremento do poder de consumo), possam ser vistos em muitos lugares na capital do país –, a maior parte das pessoas, em especial aquelas que vivem nos musseques (bairros pobres, comumente comparados às favelas brasileiras) têm pouca ou nenhuma estrutura habitacional. Algumas das ruas são de terra, as casas são provenientes da autoconstrução, o saneamento básico é precário. Alisch e Sierget (2013: 53) apontam nesse sentido, a carência de água encanada, eletricidade e canalização como alguns dos problemas enfrentados por essa população que por vezes tem de recorrer à informalidade para suprir suas necessidades. Ainda sobre essa situação, uma matéria publicada na edição digital do *Le Monde Diplomatique* aponta:

As desigualdades são gritantes: entre regiões, entre zonas urbanas e rurais, entre o litoral e o interior. E estão entre as maiores do mundo, com 68,2 por cento da população (13 milhões de habitantes) a viver com menos de 2 dólares por dia (1,25 euro). A degradação do estado sanitário é evidenciada pelas recorrentes epidemias de cólera (mais de setenta mil casos em 2006, dos quais 2800 mortos). Angola que se encontra na 162ª posição (num total de 177)⁵⁵ no índice de desenvolvimento humano –, apesar de ter desde há

⁵³ Ver: “Cooperação entre Angola e China é útil para a reconstrução nacional” Disponível em: Acessado em: http://jornaldeangola.sapo.ao/15/0/cooperacao_entre_angola_e_china_e_util_para_a_reconstrucao_nacional 12/06/2012 e "China lidera a lista dos investidores com contratos assinados em Angola" http://jornaldeangola.sapo.ao/15/27/china_lidera_a_lista_dos_investidores_com_contratos_assinados_em_angola Acessado em 29/07/2012.

⁵⁴ Ver: “Living in the world’ s most expensive city” Disponível em: <http://www.bbc.co.uk/news/business-16815605> Acessado em: 02/02/2012; “Luanda ‘most expensive city for expats” Disponível em: <http://www.bbc.co.uk/news/business-14111662> Acessado em 12/06/2012; “Luanda, N’ Djamena, Libreville - the cities more expensive than London” Disponível em: <http://uk.finance.yahoo.com/news/luanda-ndjamenaand-libreville-the-cities-more-expensive-than-london.html> Acessado em 12/06/2012; “Tokyo is world’ s ‘most expensive city’ for expat staff” Disponível em: <http://www.bbc.co.uk/news/business-18398005> Acessado em: 12/06/2012.

⁵⁵ O Índice de Desenvolvimento Humano (IDH) abrange três aspectos: renda, educação e saúde. Segundo o site brasileiro do Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD), embora o índice compreenda apenas algumas dimensões do desenvolvimento, tem o intuito de ser uma alternativa ao PIB (Produto Interno Bruto). No relatório referente ao ano de 2012, Angola alcança a 148ª posição no ranking, entre 186 países analisados. Por sua vez, o Brasil ocupa a 85ª posição. Ver: <http://www.pnud.org.br/atlas/ranking/Ranking-IDH-Global-2012.aspx> Acessado em: 31/03/2014.

alguns anos uma taxa de crescimento com dois algarismos (23 por cento em 2007), não poderá atingir em 2015 um único dos Objetivos do Milênio para o Desenvolvimento (saúde, educação, redução da pobreza, etc.) (CONCHILIA: 2008).

O surgimento do kuduro angolano é frequentemente atrelado a esse contexto de guerras sucessivas, discrepâncias e desigualdades sociais e econômicas. Isso acontece pois, a recorrência dos conflitos parece ter gerado dois tipos de deslocamentos distintos. O primeiro, da classe média angolana que percebe na efetividade da mudança a possibilidade de fuga e a oportunidade de estudar em instituições europeias; e o segundo, no qual os menos abastados fogem e saem do interior e das zonas rurais em direção à Luanda, cidade menos diretamente afetada pelos conflitos (ALISCH e SIERGET, 2013; SHERIDAN, 2013). Sebém, comumente tratado como um dos precursores do gênero, tanto por pesquisadores quanto por pessoas envolvidas com ele, nos indicou – em uma entrevista realizada na cidade do Rio de Janeiro⁵⁶ –, a partir de sua própria experiência, sua versão sobre esses movimentos e como tem-se dado as relações entre “cidade” e “musseque” :

[...] A guerra em Luanda não aconteceu, mas como havia a necessidade dos jovens irem para tropa, então quem já tinha 15, 16 anos já estava a sofrer ameaças de ir para a tropa⁵⁷. Não era preciso esperar 17, 18 anos. Então como as Forças Armadas, as Forças de Angola precisavam de jovens para começar a formar recrutas e depois irem combater, eles não queriam saber filho de quem, sexo masculino vai, então tinham que fugir todos pra Europa. Os pais mandavam seus filhos pra Europa. Foi nessa época que minha mãe me pegou e também me mandou-me para a Europa e eu cheguei lá pronto. E então estás a ver, o que que acontece? Quando os jovens saem de Angola pra Europa a estudar ficam anos e anos, fazem família, crescem, estudam e tudo, mas, quem vai consumir [o kuduro] agora? É o povo que não tem possibilidade de sair de Angola! Ouvem, levam kuduro numa K7 e vão ouvindo, vão imitando, vão curtindo [...] Então, eles seguraram o kuduro porque na cidade já não tinham jovens pra curtir, pra ouvir kuduro. Então, o que que acontece? O kuduro começa a ser consumido no musseque, na cidade já não tem ninguém. Então o pessoal do musseque já estava a começar a gostar, só começou a puxar mais pra ali. Eles imitavam bem, dançavam bem, faziam melhor, então achavam que não tinham preconceito em atirar-se no chão e remexer a bunda. Então eles consumiram a ponto dos cantores depois começarem a sair de lá.

⁵⁶ Sebém, Príncipe Ouro Negro e Presidente Gasolina, Cabo Snoop e outros kuduristas estiveram no Rio de Janeiro para participar de uma série de eventos que envolviam o lançamento do filme *I Love Kuduro: from Angola to the world* (2013) de Mário Patrocínio. As entrevistas aqui mencionadas ocorreram entre os dias 29/09/2013 e 03/10/2013.

⁵⁷ Há notícias de que o recrutamento forçado de jovens era uma prática comum nos anos de conflito.

A ideia de uma diferenciação entre cidade e musseque⁵⁸ aparece frequentemente na fala de alguns kuduristas, uma diferenciação que tem muitas vezes como pano de fundo as discussões em torno da criação do kuduro, algumas delas apresentadas no início deste capítulo. Isso ainda parece embalar os debates dos artistas envolvidos com o gênero musical, chegando até mesmo aos meios de comunicação angolanos. Há nesse sentido, uma variedade de programas de televisão inteiramente dedicados ao tema e suas eventuais controvérsias; eles estão disponíveis na internet, em sites de compartilhamento de músicas e vídeos, como o YouTube e apresentam longas discussões sobre este assunto⁵⁹. Tony Amado, também considerado um dos precursores do kuduro angolano, tem, por sua vez, publicado uma série de vídeos na qual pretende demonstrar “a verdade sobre o kuduro”⁶⁰, uma “verdade” em alguns pontos divergente em relação àquela versão contada por Sebém. Nela, o músico e dançarino chama para o debate personalidades da cultura angolana com o intuito de dar credibilidade à sua versão e estabelecer, deste modo, sua importância na história e na criação do gênero, tanto no que se refere à dança quanto no que se refere à música. Não obstante, e em concordância com o próprio Sebém que, na entrevista mencionada aponta o fato de ter sido criado em uma vila urbanizada, a ideia de uma música criada na e pela classe média tem tomado uma extensão cada vez maior.

Um exemplo da extensão (e, de certa forma, ratificação) dessa ideia pode ser encontrado ao longo dos trechos iniciais do filme *I love kuduro: from Angola to the world* (2013), que dedica alguns minutos para pontuar o nascimento do gênero musical entre as classes mais abastadas de Luanda. Esse pensamento é amparado através das falas de alguns dos artistas precursores do gênero musical, entretanto, o tempo dispensado a essa discussão é curto, pois, uma vez estabelecida a

⁵⁸ Alisch e Sierget (2011) apontam para o significado de musseque em quimbundo, uma das línguas nacionais angolanas. Este termo, segundo as autoras, refere-se às “zonas de areia” e nesse sentido, pode ser entendido a partir de sua contraposição às “zonas de asfalto” .

⁵⁹ Ver, por exemplo: “Quem inventou o kuduro?” <http://www.youtube.com/watch?v=aQqfPu2XCjo> ou ainda “Evolução do kuduro” <http://www.youtube.com/watch?v=IsZ1I4238Mw>, disponíveis no Youtube.

⁶⁰ Ver, por exemplo, “Kuduro AFONSO QUINTAS fala toda a verdade sobre a HISTÓRIA DO KUDURO” <http://www.youtube.com/watch?v=rUOvgZGit2A>, “Kuduro 1º Empresário no MUNDO que apoiou KUDURO em 1995 Laurentino Abel Martins CAMBONDO Malanje ANGOLA” http://www.youtube.com/watch?v=7rm8aU_W3D4 e “Kuduro DOG MURRAS fala toda verdade da história do kuduro” <http://www.youtube.com/watch?v=9VbhMrb33gY>, disponíveis no canal de Tony Amado do Youtube.

“origem” , o que parece ser mais importante na narrativa fílmica é o modo como se dão as relações entre música, dança e os jovens que as produzem nos tempos atuais. Então, neste momento e, de um modo geral, durante todo o filme, ao pensar na vida e nas imagens daqueles que hoje fazem sucesso no país, as lentes do diretor voltam-se para os musseques, o lugar para onde se direcionaram as pessoas fugidas dos conflitos, configurando o segundo movimento mencionado. É lá o lugar onde atualmente a maioria dos músicos vive com suas famílias, onde produzem seus sons e coreografias, onde está seu público fiel, que os seguem, com os pés descalços sobre as ruas de terra, através dos becos estreitos de suas comunidades.

Embora distintos, os dois movimentos aos quais estamos nos remetendo são importantes e complementam-se para a formação do que é conhecido como kuduro. O primeiro, aquele que leva os angolanos até a Europa, é significativo porque é a partir do contato que aqueles jovens têm com a música eletrônica e a tecnologia de produção de música da época, que as tentativas iniciais de mesclar essas referências aos sons, ritmos, estilos e gêneros apreendidos em casa, começam a despontar. Quanto ao segundo movimento, aquele no qual os angolanos são conduzidos à cidade de Luanda, é significativo pois, no tempo presente e, a despeito dessa possível “origem” na classe média – que como temos visto ainda gera algumas discussões –, a imagem e o imaginário mais fortes do gênero estão associados aos musseques. É a eles que os músicos e dançarinos se remetem em suas apresentações, são eles o pano de fundo sob o qual boa parte de seus vídeos são elaborados e até mesmo os artistas internacionais – como veremos no caso da banda Buraka Som Sistema a seguir –, recorrem a eles para dar fundamentação ao seu trabalho. Além disso, esses bairros pobres de Luanda estariam inseridos em uma linha histórica (não necessariamente evolutiva ou sucessiva ou substitutiva), na qual dança, música, cotidiano, identidade e cultura entrelaçam-se de maneira intrínseca. Ou ainda como aponta Garth Sheridan:

O kuduro é parte de uma longa tradição dentro da história da música popular angolana, na qual a música é uma plataforma para negociar e refletir o caráter da identidade nacional. Como no movimento anticolonial desenvolvido nos anos de 1950, a cena da música nos musseques (subúrbios informais ao redor de Luanda) era politicamente vibrante e ativa, considerada um espaço autônomo ou uma “nação provisória” (Moorman, 2004:264). Artistas como Ngola Ritmos estavam simultaneamente à frente

do desenvolvimento do *semba* (um termo usado para se referir à amplitude de ritmos tradicionais e gêneros revigorados e popularizados na Luanda urbana a partir dos anos 1950) enquanto estavam profundamente envolvidos em políticas de resistência colonial. De fato os clubes nos musseques de Luanda nos quais o *semba* tomou forma também se tornaram o espaço no qual o debate sobre a natureza do movimento de resistência tomou lugar⁶¹ (SHERIDAN, 2013)

Neste caso, como indica Simone Conceição (2008:01), “o movimento kudurista nasce da atuação de jovens ligados à sua terra e ao seu tempo” . No contexto musical, de um modo mais amplo, este pode ser entendido como um tempo no qual as possibilidades de fusões entre as influências locais e aquelas trazidas pela indústria cultural, a partir de sua amplitude global, parecem tornar-se cada vez mais viáveis através do incremento das tecnologias – para o nosso caso, especialmente aquelas ligadas à produção, gravação e difusão de música. Por outro lado, levando-se em consideração especificamente a conjuntura de Angola, esse seria também um tempo no qual o país ou sua classe governante parece ter intenções de que ele seja visto pelo mundo a partir de aspectos outros, tais como desenvolvimento, crescimento econômico e modernidade – aspectos esses divergentes daqueles comumente difundidos e imaginados quando se pensa em África. Seria, concomitantemente o tempo de uma Luanda superlotada, recém-independente, cujos enfrentamentos das dificuldades e problemas deixados por uma guerra civil parecem ainda não ter terminado. É nesse misto de utopia e pesadelo (ALISCH e SIERGET, 2011) que o kuduro se desenrola. Nesse sentido, algumas de suas canções reelaboram situações como essas, mas, sobretudo, relatam cenas cotidianas nas quais estão envolvidos os músicos e a própria cidade. Como sugerem Frank Marcon e Cláudio Tomás (2012:156),

Outras são letras sobre valores compartilhados no cotidiano, como “detesto a mentira e a mentira me detesta” (Máquina do Inferno) ou como mais

⁶¹ Tradução nossa para: *Kuduro* is part of a strong tradition within the history of Angolan popular music, in which music is a platform for negotiating and reflecting the character of national identity. As the anti-colonial movement developed in the 1950s, the music scene within the *musseques* (informal suburbs surrounding Luanda) was politically vibrant and active, considered to be an autonomous space, or a “provisional nation” (Moorman 2004: 264). Artists such as Ngola Ritmos were simultaneously at the forefront of the development of *semba* (a term used to refer to the breadth of traditional rhythms and genres reinvigorated and popularized in urban Luanda from the 1950s) while deeply involved in colonial resistance politics. Indeed the clubhouses in Luanda's *musseques* that *semba* took form in also became the central space in which the debate over the nature of the resistance movement took place.

recentemente Puto LÍlas, com uma mensagem de ordem social, na música “Lava mão com água e sabão”. Também DJ Sóttão, com mensagens moralizantes e irônicas, com “Tá a se sentir moça” e “Tá a se sentir moço” criticando os modos de ser daqueles que ele considera como adiantados na independência com relação a moral familiar. O cotidiano da perseguição policial contra os jovens nos musseques também é retratado em várias oportunidades por alguns grupos como os Lambas. Já as questões associadas aos conflitos de valores entre gerações estão presentes em algumas letras, como na música de Minguito, de Moreno Crack e Piri-Pack, e na música de Game Walla, como no refrão “a kassumuna quis me morder mas eu não deixei, que fala metaforicamente e ironicamente da relação entre professores e alunos, pais e filhos. Num outro sentido, Dog Murras celebra Angola e a originalidade da vida efusiva, festiva, dinâmica e conflituosa nos musseques, iniciando suas músicas com uma frase “eh, a família angolana”, como na letra de “Fogo no musseque”, associando aquelas características a um modo de ser da sociedade angolana. Estes músicos falam de si, do seu dia a dia, de suas vidas e do que acreditam.

Baseadas no português de linguagem oral, as letras também abrem espaço para as línguas nacionais angolanas, como o quimbundo, por exemplo. Este fato, como aponta novamente Conceição (2008: 04), resulta na identificação dos consumidores com os músicos do kuduro. Entretanto, isso não impediria, como coloca a autora, que o gênero e seus produtores adéquem seu estilo em direção ao que demanda a indústria cultural, à qual estão conectados, embora encontrem-se à margem daqueles que são considerados os grandes centros de produção – tanto por sua localidade geográfica quanto por sua posição na indústria da música. Contudo, a linguagem cotidiana ou aquela das ruas não compõe com exclusividade as músicas do gênero, pois aí ainda há espaço para a invenção de modos alternativos de fala e canto, como o “portuguesaire”⁶², criado pela dupla Os Namayer, composta por

⁶² Segundo nos contaram em entrevista, esse modo de falar constitui uma, entre outras “estratégias” criativas de diferenciação. O modo de se vestir, que torna reconhecível qualquer kudurista, também exagera-se com a dupla. A ideia é a de que em uma terra onde centenas de kuduristas surgem por toda parte, diferenciar-se dos outros tornam maiores o tempo de permanência no mundo da música e de apreciação por públicos diversos. Durante a conversa, nos disseram que isso possibilita que as pessoas gostem de, pelo menos, um aspecto de seu estilo, mas, não necessariamente de outro. A intenção, então, é de toda forma chamar a atenção, destacar-se. Assim, uma mesma pessoa poderia, por exemplo, gostar de seu programa de televisão (o “Sempre a subir” apresentado também por Sebém), mas não gostar de sua música, ou ainda gostar de seu estilo de roupas, mas não de seu cabelo e, assim sucessivamente.

Príncipe Ouro Negro e Presidente Gasolina. Fruto de uma lição aprendida e já exacerbada, nos tempos de escola, onde um professor os provocava a falar o português formal e correto, o “portuguesaire”, foi elaborando-se a partir de sílabas que são acentuadas e de algumas vogais que, colocadas entre elas, ajudam no exagero do modo da fala e, assim, constituem um novo estilo de comunicação.

Ainda assim, o cotidiano parece ser a inspiração dos kuduristas cujas gravações musicais são geralmente feitas em estúdios caseiros de produtores que habitam os bairros nos quais eles próprios vivem. Embora essa prática ocorra de maneira difusa, atualmente, estúdios melhor equipados são também usados para esse fim, pelos artistas mais conhecidos. A distribuição e a publicização dessas composições são feitas entre amigos, entre bairros, nos camelôs e também nos sites de compartilhamento de vídeo e música. Além desses, um dos maiores meios de divulgação do kuduro angolano são os candongueiros – uma espécie de transporte coletivo, caracterizado por suas cores azul e branco, algo semelhante com o que no Brasil chamamos de lotação. Esse meio de transporte tem circulado ao longo dos anos pelos diversos espaços da cidade, levando não apenas pessoas, como também as músicas através dele; nesse sentido, tem sido, ao longo dos anos, testemunha das transformações experimentadas pelo gênero. A partir delas, podem ser identificadas três gerações de músicos⁶³ como aponta a historiadora norte-americana Marissa Moorman:

A primeira geração (incluindo artistas como Sébem⁶⁴, Virgílio Faia, Tony Amado⁶⁵ 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

⁶³ Ainda que os artistas e a quantidade de formações possam variar, a ideia de gerações é bastante comum mesmo entre os praticantes de kuduro. Ver, por exemplo, Kindanje (2010) e Sheridan (2013).

⁶⁴ “A felicidade” é uma das músicas mais conhecidas de Sebém, principalmente por ter sido lançada na época em que o país ainda estava em guerra. Ver: <http://www.youtube.com/watch?v=bfJlaJVMBgo>.

⁶⁵ Tony Amado até os dias de hoje apresenta-se como mentor do kuduro, como já discutido. Ver, “Kuduro 01 Tony Amado kuduro” : <http://www.youtube.com/watch?v=IIJAlpaEbgI>.

(Nakubeta, Come Todas, DJ Killamu, Puto Prata, Os Lambas⁶⁶, Fofandó⁶⁷, 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 M⁶⁸, 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).

Essa divisão contribui no sentido de pensar na formação e nas transformações do gênero, gerado pela fusão de elementos internos e externos, possibilitada pelos fluxos culturais e de pessoas. A primeira geração é aquela que mais fortemente foi influenciada pela batida angolana. Como mencionamos, a guerra que assolava o país e a chance de estudar em Portugal incrementou o trânsito entre Angola e o país europeu. Essas ocasiões tornaram favoráveis o contato com novas formas de fazer música. Como aponta Sheridan (2013:05),

Essa juventude foi exposta à nova música e retornou à Angola com fitas e novas tecnologias de música digital. Quando os luandenses ganharam acesso a teclados e sequenciadores que foram centrais para a produção da música eletrônica, eles começaram a criar interpretações localizadas das músicas que enchia os clubes do centro da cidade⁶⁹.

A batida, som surgido a partir desses encontros, é a precursora, a base para o que foi chamado inicialmente de “cu duro”. Ainda que a origem do termo também seja um tema de impasse, aparentemente, este foi o nome destacado de uma das

⁶⁶ Há boatos que circundam uma suposta ligação dos Lambas, grupo formado no musseque de Sambizanga, com o crime. Entretanto, o que mais nos importa aqui é que o vídeo sugerido, “Comboio II”, foi um dos primeiros a mostrar os bairros periféricos de Luanda. Em depoimento ao filme “I love kuduro: from Angola to the world” (2013), Hochi Fu, um dos mais importantes produtores do gênero, comenta o fato de ter preferido deslocar as imagens de praia, piscina e carros, comuns nos vídeos anteriores, para o gueto. Ele reforça essa ideia ao afirmar que não se poderia “filmar o leão fora da selva”. Ver: <http://www.youtube.com/watch?v=t0byTIy7KG0>.

⁶⁷ O surgimento do kuduro está intrinsecamente ligado às vozes masculinas, Jó Kindanje (2011), no entanto, aponta Fofandó e sua música “Iniquidade fora” como uma das pioneiras femininas do gênero musical. Ver: http://www.youtube.com/watch?v=Iab3AOuXh_E.

⁶⁸ Bruno M foi o vencedor da primeira edição do recém-criado Angola Music Awards, nas categorias Melhor kuduro, com a música “Vamos aonde?” e Melhor álbum eletrônico, com “Batida Única vol. II” de 2012. Apesar do sucesso e do reconhecimento, anunciou no programa de TV “Hora Quente” que aquele pode ser o seu último trabalho de kuduro, já que pretende dedicar-se ao Direito. É conhecido ainda por suas aproximações com o rap. Ver: http://www.youtube.com/watch?v=hr_Tg3HXiIs.

⁶⁹ Tradução nossa para: “These youth gained exposure to new music, and returned to Angola with tapes and new digital music technologies. As Luandian gained access to keyboards and sequencers that were central to the production electronic music, they began creating localized interpretations of the music that filled the downtown clubs”.

canções de Tony Amado, “Amba kuduro” , lançada em meados dos anos de 1990. O sucesso foi tamanho que primeiramente a dança, inspirada nos movimentos de Jean-Claude Van Damme⁷⁰ e depois a música, batizaram todo o movimento e deram início a algumas das controvérsias nas quais ele está envolvido até o momento; pois, é essa experiência, que permite a Amado colocar-se como rei (ou ainda mentor) do gênero musical e de dança angolano. Junto à mudança na ortografia vieram transformações estéticas que ao longo do tempo tornaram a base rítmica do kuduro mais rápida e ágil, assim como seus passos. O já mencionado músico Sebém é disposto no outro polo dessa discussão. Apesar de recentemente recusar-se a ser colocado como inventor do gênero – pois vê-se antes como o disseminador do kuduro do que seu criador –, ele reconhece o papel que teve no modo como é cantado. Sua experiência como um daqueles jovens que fugidos da guerra (e do alistamento forçado) vão à Portugal, pode ser pensada dentro daquele processo, ao qual nos referíamos anteriormente, de contato com a música eletrônica estrangeira e difusão da mesma dentro de Angola. Segundo nos contou, ao participar das festas nos clubes de Luanda, ele “animava” as batidas eletrônicas, ao falar em cima delas, apropriando-se e dando novos tons à música tocada⁷¹. Ao mencionar a ideia do kuduro ter nascido nas regiões centrais e frequentadas pela classe média da cidade, o músico também toca, não é demais retornar a ela, em uma questão que parece complicar as origens do gênero, pois, boa parte dos discursos a ele atrelados evocam os musseques como seu grande centro criativo. Neste caso, a pesquisadora alemã Stefanie Alisch⁷² aponta para a importância de sentido dessa apropriação periférica por parte de seus praticantes, mas, propõe uma análise mais fluida desse fenômeno, tendo em vista os fluxos, trânsitos e movimentações nas quais o kuduro está implicado; além disso, insiste que os musseques são encontrados tanto no centro quanto na periferia da cidade de Luanda. Por conseguinte, a despeito de o kuduro poder ter eventualmente surgido nas discotecas centrais, as interações têm

⁷⁰ Tony Amado conta que sua dança inspirou-se em uma cena do filme *Kickboxer - O desafio do dragão* (Título no Brasil, 1989). Nela, o personagem interpretado pelo ator belga Jean-Claude Van Damme, está embriagado e movimenta seus quadris ao som de uma música saída de uma jukebox. Essa dança, logo tornada luta, constitui-se, nesse caso, como um dos elementos fundamentais na narrativa de criação do músico angolano.

⁷¹ Como aponta Sheridan (2013), esta é uma prática muito semelhante àquela feita no *toasting* jamaicano.

⁷² Entrevista feita via Facebook, no dia 22/09/2013.

de ser levadas em consideração.

Para além das polémicas e da associação mais evidente que pode ser feita com o nome “kuduro” - principalmente para o falante de português -, Marissa Moorman (s/d) relaciona o termo à vida sofrida e dura dos angolanos, pois “ku” em quimbundo, guarda relações com o “lugar”. Assim, desde os anos de 1970 o vocábulo já seria usado com este sentido. Stefanie Alisch e Nadine Sierget (2013) pensam que o kuduro, ao menos em suas expressões corporais e de dança promovem um espaço, ainda que não completamente consciente, para a lidar com o trauma vivido pelos sucessivos conflitos pelos quais Angola passou durante o período de luta pela independência e entre 1975 e 2002, os anos da guerra civil. De modo que o movimento dos corpos e das faces - parte integrante e fundamental do gênero -, além da exposição dos membros perdidos por alguns de seus artistas, mediarão tensões e experiências que seriam, de maneira geral, pouco expressas nas letras de músicas de kuduro. As exceções apontadas pelas pesquisadoras são o músico Dog Murras, cujas críticas veementes à conjuntura do país parecem tê-lo colocado numa espécie de ostracismo, além da banda luso-angolana Batida (MOORMAN, s/d; ALISCH e SIERGET, 2013). Quanto ao primeiro, em uma de suas músicas, “Angola bwé de caras”⁷³, as críticas às contradições da sociedade angolana, algumas das quais apresentadas no início, mostram-se de forma bastante ostensiva, como no trecho a seguir:

Vamos fazer mais como; É nossa Angola; Angola dos kota bwé que tem, que fazem, que tudo podem; E que tudo fazem; Angola dos inocentes, que na calçada morrem de fome; Angola que pro angolano é rica, é boa e maravilhosa; Angola que pro angolano é só desgraça ou vir da caixa; Angola tu banga kiebe, 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 pro chinês, boa Angola pro português, boa Angola pro libanês hum...hum...hum... pro angolano; Boa Angola pro senegalês, boa Angola pro inglês, boa Angola pro francês hum...hum... pro angolano; Refrão: É minha Angola/É tua Angola/É minha angola/É nossa Angola; Angola do petróleo, do diamante e muita madeira; Angola do paludismo, febre tifoide 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 pro americano, boa Angola pro indiano, boa angola pro maliano hum...hum... pro angolano; Boa Angola pro

⁷³ Ver “Dog Murras Angola”, disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=_r67EquVPuo#t=51.

brasileiro, boa Angola pro nigeriano, boa Angola pro marroquino; Hum...hum... pro angolano; É preciso acreditar, é preciso não vacilar; É preciso sim trabalhar, para Angola sim melhorar; Fé, esperança, orgulho!

Segundo artigo de 2008, do jornalista Jean-Christophe Servant para a versão online do *Le Monde Diplomatique*, a militância encontrada nas composições de Murras teria lhe rendido inclusive a proibição da execução dessa música nas rádios angolanas, principalmente por conta dos trechos no qual as diferenças entre a Angola rica e a Angola pobre ficam explícitas. Lembremos, nesse sentido, que este é um país no qual grande parte dos meios de comunicação têm um certo grau de ligação com o Estado, o que poderia explicar tais sanções.

O outro exemplo ao qual Alisch e Sierget (Op. cit) recorrem para dar conta da possibilidade de atrelamento entre consciência histórica e política e o kuduro, é o grupo luso-angolano Batida. Este, tem entre seus integrantes Luaty Beirão, também conhecido como Ikonoklasta e cuja a autodeclaração de que seja um “filho da guerra” não o impede de posicionar-se contra o governo que sua própria família teria ajudado a criar. Essas críticas podem ser percebidas a partir da disposição politicamente ativa do músico, como demonstrado no filme, *Angola: Birth of a movement*, produzido pela rede de televisão Al Jazeera, em 2012, ano no qual ocorreram as eleições presidenciais no país africano; um período no qual o músico, junto a outros militantes, pensaram ser receptivo a mudanças, dado que há alguns anos havia um clima de levantes populares ao redor do mundo, com especial destaque para aqueles que formaram o que mais tarde ficaria conhecido como “Primavera Árabe” .

Entretanto, as críticas vão além e não se traduzem apenas na participação política do músico, pois, podem ser também percebidas e expressas sonora e visualmente, nas músicas e vídeos que compõem o repertório do grupo Batida. Assim, no clipe “Bazuca (Quem me rusgou?)” , referências históricas, imagens de arquivo e contemporâneas ao contexto social e à cultura angolanas (heróis, políticos, dançarinos, homens afetados pelos conflitos), misturam-se e fazem lembrar as agruras da guerra e as possibilidades de resistência (ALISCH e SIERGET, 2013). Esses recursos são comuns em outros vídeos da banda, como

aquele produzido para a música “Cuka (Isso é o que eles querem!)” . Nele, também as imagens de arquivo, só que agora referentes à fábrica de cerveja angolana Cuca, são alternadas com as do próprio Luaty que vestido com um casaco militar, representa um homem alcoolizado cujo alerta recai sobre a possibilidade da embriaguez confundir-se com a alienação daqueles que fecham os olhos para as mazelas e os problemas angolanos. Aqui, tal como no outro vídeo citado, a desaprovação em relação aos partidos mais representativos do país, o MPLA e a UNITA, incluem também seus representantes e são bem claras e diretas. Assim, ele canta:

Eh, Mwangolé/Não faz como nós não perde seu tempo só a beber/ Isso é o que eles querem/Isso é o que eles querem [...] Eles pegam o que é nosso/Comem até o osso/ Nos pedem pra esquecer/ Visitam meu bolso, visitam teu bolso/ Nos dão mais pra beber/ Nos metem a ler sem nunca nos mandarem na escola/ Eles na Assembleia são craques da bola [...].

De qualquer forma, esses casos seriam uma exceção pois, segundo o argumento teórico de Alisch e Sierget (2013), de maneira geral, as letras de música do kuduro angolano não refletem sobre a conjuntura do país. Esta lacuna, seria preenchida, no entanto, pelo movimento dos corpos, no momento da dança. Isto posto, a proposta avança no sentido de demonstrar que a transferência do trauma, motivado pelas sucessivas guerras, dá-se entre gerações e indivíduos, de que ele está presente, fisicamente inscrito, mesmo entre aqueles cuja participação nos conflitos não tenha ocorrido de maneira efetiva. Assim, se por um lado não houve tentativas oficiais de reconciliação e os debates sobre a violência nos embates estão ao largo, por outro, a memória desses momentos registra-se mesmo que inconscientemente nos corpos, em uma trajetória constituída por um profundo diálogo e continuidade com as tradições angolanas. Deste modo,

[...] práticas corporais performativas que mimeticamente incorporam o mundo real e imagens míticas têm uma longa tradição em Angola. Argumentamos que a dança kuduro serve como um meio que continua as funções comunicativas estabelecidas das práticas performativas corporais. A dança kuduro, portanto, fornece a oportunidade de negociar as memórias dos eventos violentos em um nível não-verbal, enquanto o TEPT [Transtorno de Estresse Pós-Traumático] ocasiona a incapacidade de lembrar ou articular o evento violento. Como a nova cultura popular nacional, o kuduro funciona para além das linhas étnicas sem ser uma ferramenta

oficial de reconciliação. Concluímos que o kuduro facilita lidar com os efeitos da experiência coletiva da violência com risco de vida enquanto mantém a prática angolana de incorporar imagens cotidianas nas danças vernaculares (2013: 64)⁷⁴.

As autoras baseiam sua abordagem em perspectivas analíticas que afinam e articulam, psicoterapia e concepções histórico-culturais do trauma de modo que este possa ser entendido a partir de uma potencial conexão com o ato criativo e a possibilidade de cura; além disso, entendem a dança a partir de sua habilidade de promover o equilíbrio por meio da homeostase⁷⁵. Esta mesma capacidade explicaria, inclusive, o fato do gênero musical ser cada vez mais aceito pela sociedade angolana. Assim sendo, ao reencenar o trauma através da dança, o exercício da memória do vivido, do ouvido e do experienciado conduziria a uma reconciliação. Alisch e Sierget apontam para o fato de não haver pesquisas no sentido de pensar os efeitos da guerra entre a população angolana, entretanto, essa forma de lidar com o trauma afigura-se de modo diferente daquilo que ocorre no Transtorno de Estresse Pós-Traumático (TEPT), cujas dificuldades de reintegração, são alguns dos sintomas. De maneira diversa, tais problemas, como as autoras observam, teriam afetado mais significativamente os soldados portugueses participantes dos conflitos em África, do que os próprios angolanos.

No filme *I love Kuduro: from Angola to the world* (2013) há uma sequência que consideramos estar intensamente relacionada com as reflexões das pesquisadoras alemãs. Em um momento dedicado especialmente à dança, um grupo de

⁷⁴ Tradução nossa para: [...] bodily-performative that mimetically incorporate real world and mythical images have a long tradition in Angola. We argue that kuduro dancing serves as a medium that continues the established communicative functions of bodily-performative practices. Kuduro dancing therefore provides the opportunity to negotiate the memories of violent events on a non-verbal level, while PTSD entails the inability to remember or articulate the violating event. As the new national popular culture, kuduro works across ethnic lines without being an official tool of reconciliation. We conclude that kuduro facilitates grappling with the effects of the collective experience of life-threatening violence while maintaining the Angolan practice of incorporating quotidian imagery into vernacular dancing.

⁷⁵ Para entender a homeostase, Stefanie Alisch e Nadine Sierget partem da análise Goldberg and Willse sobre os traumas dos soldados norte-americanos que participaram da guerra do Iraque, assim, argumentam: “They elaborate a model of trauma in terms of thermodynamic energy management that aims at maintaining a state of equilibrium called homeostasis. In their reflections on traumatized US American Iraq veterans ‘trauma [...] occasions unexpected productivity for which narratives of loss cannot fully account’ ” (p. 52). No Dicionário de Psicologia encontramos uma definição do termo introduzido por W. B. Cannon para indicar “a tendência do organismo a manter o próprio equilíbrio e conservar as próprias características morfológicas e fisiológicas contra o desequilíbrio”. Ver: Galimberti, Umberto. **Dicionário de Psicologia**. São Paulo: Edições Loyola, 2010.

dançarinos, aparentemente ligados ao movimento desde seu início, discute em uma roda as diferenças entre os movimentos atuais e as primeiras coreografias e passos – ou toques assim como são chamados –, que caracterizam o kuduro. Depois de algumas demonstrações, um dos homens ali sentados lembra de ter feito feliz, uma mãe que havia perdido seu filho e acabara de assistir à sua apresentação. Em outra ocasião, esse mesmo personagem diz: “Todos os seres humanos têm certos problemas, certos estresses, estás a ver, né? Mas quando a gente está naquele momento, é só paz, estás a ver?”

Embora Luanda seja considerada uma plataforma para a criação, realização e performance do kuduro (Alisch e Sierget, 2011), as autoras não a consideram como a “cidade do trauma” (Idem, 2013: 54), pois a capital se viu menos diretamente afetada pelos conflitos não gerando, nesse sentido, memórias tão fortes quanto aquelas trazidas pelos migrantes, refugiados e exilados que em sua maioria viriam a habitar os musseques. Diante desse argumento, apontam,

O trauma está antes situado na biografia das vítimas e dos perpetradores, não inscrito na topografia da paisagem da cidade. Dessa perspectiva, Luanda pode ser entendida como um espaço que não é emocionalmente marcado. Ela pode portanto ser considerada como um espaço aberto no qual se apresentam traços personificados do passado e se imaginam conceitos para o futuro⁷⁶.

Entretanto, considerado o trauma gerado pela guerra e a própria violência que tem perdurado ao longo dos anos, os movimentos praticados por esses jovens não devem ser entendidos a partir do registro da vitimização. Imitar pessoas amputadas – ou expor seus membros realmente perdidos – jogar-se no chão como quem acaba de levar um tiro –, aliado a outros estilos de dança e ao vestuário tende a torná-los, sobretudo heróis. Um tipo de heroísmo que leva à liderança. Assim,

No modo como os angolanos são representados no seu próprio imaginário, bem como a partir do exterior, quase não encontramos representações de vítimas, mas em vez disso, [encontramos] aquelas de um herói ou um guerreiro potente. Nas palavras de Assmann pode-se descrever a memória coletiva de Angola como uma memória de seus autores, e não de vítimas.

⁷⁶ Tradução nossa para: Trauma is rather situated within the biographies of the victims and perpetrators, not inscribed into the topography of Luandan cityscape that is not emotionally marked. It can thus be regarded as an open space in which to perform embodied traces of the past and imagine concepts for the future.

Ela demonstra ser necessário criar uma narrativa de resistência no processo de lembrança em sociedades pós-guerra, a fim de ser capaz de desenvolver objetivos políticos e motivações. É muito mais fácil lembrar de um modo heroico do que [a partir] de uma autodefinição de vítima traumatizada⁷⁷ (ALISCH e SIERGET, 2013: 58).

Em meio à diversidade e quantidade dos grupos surgidos ao longo dos anos e, considerando além disso, as diferentes localidades onde são encontradas, em alguma medida, expressões do gênero, Stefanie Alisch e Nadine Sierget (2011) propõem três plataformas nas quais o kuduro angolano se manifesta e que parecem ser discursivamente tão mais legítimas quanto mais reconhecidamente próximas de Angola e à conseqüente noção e experiência de angolanidade. Esta é entendida como algo referido a um patriotismo cultural e a um senso de identidade marcado tanto por práticas culturais locais quanto por um cosmopolitismo. A ideia de plataformas torna-se então um modo de retratar não apenas as localizações geográficas nas quais estaria inserido o kuduro, como também as narrativas simbólicas que envolvem sua produção dentro e fora de Angola. Assim, a Plataforma I seria Luanda, sobre a qual escrevemos até o momento; a Plataforma II, Lisboa e a Plataforma III, as “pistas de dança ao redor do mundo”. As duas últimas, podem ser consideradas, a partir das comunidades angolanas (e africanas) que ao longo dos anos têm circulado, não apenas em países de contexto lusófono, gerando como veremos a seguir, outras estratégias e justificativas de autenticidade e de familiaridade em relação à Angola.

A plataforma II, tem se estabelecido para além das terras africanas, está situada na Europa, mais especificamente em Lisboa e algumas cidades ao redor, onde pode ser encontrado um grande número de migrantes angolanos. Por essa razão, é considerada como um meio termo entre o país africano e o mundo. Sobre essa condição, as autoras indicam:

O que diferencia a cena de Lisboa dos outros kuduristas da diáspora angolana é a sua reivindicação de uma relação autêntica com a origem. Ao enfatizar a angolanidade, eles tentam estabelecer uma relação sustentável

⁷⁷ Tradução nossa para: “In the way that Angolans are represented in their own imaginary as well as from the outside, we find nearly no representations of victims but instead that of a hero or a potente warrior. In the words of Assmann one can describe Angolan collective memory as a memory of perpetrators, not victims. She shows that it is necessary to create a narrative of resistance in the process of remembering in post-war societies in order to be able to develop political aims and motivations. It is much easier to remember in the heroic mode than in the self-definition of a traumatized victim”.

e legítima com a cena de Luanda (Op.cit)

Nela, são três os grupos considerados pelas autoras: Makongo, Batida e Buraka Som Sistema. O destaque dos primeiros, os Makongo, é o fato de todos os seus membros serem angolanos, o que por si só já os coloca em uma posição de reivindicação de legitimidade da produção da música, assentada, sobretudo, na nacionalidade e, na origem. Outro ponto interessante é que um deles, a cantora Petty, é ex-vocalista da banda Buraka Som Sistema. Com relação ao Batida – anteriormente mencionado ao atentarmos para o ativismo de um de seus membros, o rapper Luaty –, a banda é encabeçada pelo também luso-angolano Pedro Coquenão, além do kudurista angolano Sacer.dot. Suas posturas e discursos políticos mais afinados com a realidade angolana, além dos intensos usos que fazem das sonoridades e das referências culturais, visuais e históricas tradicionais (sempre aliadas às sonoridades e referências culturais e visuais contemporâneas) do país, os colocariam em uma posição mais próxima não apenas de Angola como também da África. No que diz respeito à terceira banda, Buraka Som Sistema, esta propõe o que nomeiam de “kuduro progressivo”, uma tendência que de certa forma propõe refinar a produção do gênero ao misturá-lo com hip hop, dub e techno, por exemplo. Sua afinidade com Angola seria pontuada a partir do conhecimento e da experiência vivida de dois de seus membros Conductor e Kalaf, ambos nascidos no país, mas, criados desde de cedo em Portugal (Op cit). Mas, há mais.

A genuinidade da banda é colocada por eles mesmos como advinda de um ambiente propício, Buraca, o bairro na cidade de Amadora, onde o grupo foi formado e entendido como um lugar facilitador do contato com culturas distintas, por ser habitado pelos imigrantes de ex-colônias portuguesas. Um processo semelhante àquele apontado Sassen (1996), que percebe na imigração a possibilidade de tornar uma cidade internacional e diversa, já que nessa condição as pessoas são estimuladas a desterritorializar suas culturas e reterritorializá-las no novo espaço que irão habitar. No mesmo sentido, Stuart Hall (2006), como também já apontamos, percebe que quando se movimentam, as pessoas levam junto a elas traços de suas manifestações culturais e vivências, mas, ao adentrarem em um novo ambiente são constantemente expostas a negociações, formando deste modo, culturas

interconectadas. No vídeo da música “Yah” , por exemplo, podemos notar que o fundo escuro é algumas vezes preenchido com fotografias de apresentações e dos equipamentos que são necessários para que elas aconteçam. Esse cenário é o mesmo no qual os músicos da banda dançam como se estivessem em um clube noturno, as luzes que frequentemente aparecem nas imagens ao fundo ajudam a dar o clima de situações que virtualmente poderiam ocorrer em qualquer lugar do mundo. Não obstante, como apontam Cláudio Tomás e Frank Marcon (2012) - e esse é o ponto que mais nos interessa -, as referências estão bem localizadas entre (as periferias de) Angola e Portugal. Petty, então vocalista, a única mulher da banda, é angolana e cabe a ela os vocais da música que a partir da letra parece sugerir a ideia de que há espaços separados geograficamente, mas unidos por uma convivência de séculos, seja pelas trocas advindas da colonização, seja por aquelas trazidas pela imigração e enfatizadas pela proximidade e consequente compartilhamento de sons, imagens e vocábulos, a começar pelo próprio nome da música, “Yah” , expressão muito comum na fala angolana. Para além do próprio vocabulário cotidiano, há menções textuais a lugares de Angola como a ilha do Mussulo e o bairro de Maianga, acrescidas de referências a produtos consumidos no país, como a cerveja Cuca.

Já no vídeo da música “Sound of kuduro” com a participação da cantora M.I.A. e sem Petty nos vocais, o cenário é muito melhor localizado: as ruas de Luanda. As referências parecem não apenas ser textuais ou sonoras, mas também visuais, tanto para a banda quanto para o espectador. Estão lá a orla luandense vista de cima; o trânsito, os candongueiros e a mulher com uma trouxa na cabeça; as ruas de terra nas quais a poeira sobe depois da passagem de carros; a imagem da Cuca estampada na parede, as casas de lata e autoconstruídas; os estúdios caseiros, as crianças e jovens, alguns deles com os pés descalços que fazem acrobacias, movimentam seus corpos e são capazes de se jogar contra cadeiras ou mesmo contra o chão, demonstrando deste modo, a capacidade que têm de se entregar à vibração da música. Estão também presentes os músicos locais, Saborosa, que em um dos versos recorda as origens geográficas e os criadores do gênero: “Kuduro chegou, abre as portas/Qualquer pergunta terá resposta/Muitos criticaram, duvidaram/ Mas hoje em dia dançam com força [...] Kuduro foi criado em

Angola/Estilo pesado, o povo vibra [...] Agradeço quem os criou/Tony Amado e kota Sebém” ; Puto Prata que ao cantar parece lembrar e completar uma possível trajetória do gênero até ser reconhecido: “Puto Prata na casa, isso é Buraka/Kuduro está civilizado/Isso está mais do que comprovado” e DJ Znobia, conhecido produtor angolano. Entretanto, não apenas eles estão no vídeo, concordamos que os elementos das três plataformas sugeridas por Alisch e Sierget (2011), além de componentes das culturas locais, como também globais encontram-se ali. Por um lado, as imagens relatadas intercalam-se com as da cantora anglo-cingalesa M.I.A. (considerada como uma das representantes da terceira plataforma, como veremos a seguir). De um estúdio, ao cantar “One drop, two drop, three drop, four/Sound of kuduro knocking at your door” (Uma gota, duas gotas, três gotas, quatro/O som do kuduro bate à sua porta) ela parece insinuar a expansão do kuduro e sua chegada à cena musical. Por outro lado, estamos de volta a Luanda, onde desde o início do vídeo estão também presentes os músicos da banda Buraka Som Sistema. Ao adentrarem suas ruas, dentro de um carro, eles dizem: “We're here, we made it” . “Pela primeira vez” . Interessante pontuar aqui a fala em inglês, pois, essa língua é comumente entendida em sua possibilidade de comunicação universal (global) e tem sido frequentemente usada nas letras das músicas da banda. Essa ideia se repete no filme *Off the beaten track* (2013), titulado em inglês e narrado pelos próprios músicos nessa língua; as exceções, neste caso, acontecem nos momentos nos quais eles conversam entre si. Ainda sobre o filme, que estamos considerando em diálogo com o vídeo “Sound of kuduro” , a ideia da presença como legitimação do trabalho aparenta ser muito importante. Assim como no vídeo, no filme, vemos alguns dos integrantes viajando pelas periferias do mundo em busca de novas inspirações que possam ser agregadas a seus trabalhos. Além disso, também viajamos com eles nas apresentações que acontecem ao redor do mundo e vemos seus sons serem reconhecidos produtores internacionais, tais como o norte-americano Diplo, sugerindo, deste modo, que adquiriram uma mobilidade espacial e geográfica e reconhecimento que possibilitam sua circulação entre os mundos. Nesse sentido, suas identificações e influências estão para além do kuduro e da música eletrônica, para além de Angola e Portugal.

Uma outra abordagem interessante a respeito dessa plataforma, cujo entendimento pode ser constituído a partir de uma dimensão diferente daquela na qual atua o internacionalmente conhecido Buraka Som Sistema, é a relação assinalada por Frank Marcon (2011) entre música, juventude e imigração africana em Lisboa. Em sua pesquisa sobre as vivências culturais e a socialização dos jovens nas periferias daquela cidade, por meio da prática do kuduro, Marcon evidencia a maneira como as experimentações do Buraka foram importantes para a expansão do gênero musical, afora os contextos africanos e migrantes encontrados em Portugal; entretanto, pondera, que para parte de seus interlocutores há dificuldades em conceber o som do grupo estritamente como kuduro. E essa ressalva parece ser verdadeira também para os músicos angolanos com os quais tivemos a oportunidade de conversar, pois, ainda que concebiam ser importante que artistas como Lucenzo, Latino e o próprio Buraka Som Sistema divulguem o gênero, há certa estranheza em considerar suas músicas da mesma forma que aquelas produzidas em Angola (e, para o caso observado por Marcon, nas periferias de Portugal). Não obstante alguns deles reconheçam a importância e a possibilidade de existirem mudanças, pontuam diferenças com relação à estrutura musical e até mesmo apontam para o fato de que a disseminação do kuduro pelo mundo não leva necessariamente ao reconhecimento de que essa música tenha sido criada em terras angolanas. Nesse sentido, Sebém – na entrevista mencionada anteriormente –, assinala o que acredita ser uma falta de investigação mais aprofundada com relação ao gênero, por parte dos artistas estrangeiros que se propõem a produzi-lo. O duo Os Namayer, constituído pelos primos Presidente Gasolina e Príncipe Ouro Negro também colocam algumas observações acerca dessa questão, quando indagados sobre a produção do kuduro fora de Angola. Na opinião de Príncipe Ouro Negro,

É um kuduro muito clássico porque notoriamente usem a expressão kuduro aqui ou lá na música como deste jovem aí que já bateu bastante, já passou em novela, coisas assim... [só] o nome [é] kuduro porque a batida não tem nada a ver. A batida não é 190 [bpm] porque o kuduro é raça, o kuduro é rafeiro, o kuduro é aquele que sai do gueto. Apesar que o kuduro, segundo as histórias dos mais velhos, porque nós somos a *new school* do kuduro, mas agora eles dizem que o kuduro saiu da cidade [...] Então aquele kuduro que saiu da cidade para o gueto tornou-se rafeiro e saiu do rafeirismo para invadir o gueto, para invadir os outros países, aquele que é o verdadeiro

kuduro. Aquele outro kuduro que está aí, então, não tem muito a ver. Mas, apesar que eles estão a levar o nome do kuduro, e isso também, está a ajudar [...] Há vertentes, temos que aceitar isso. Rock também, tem o rock muito agressivo, tem o rock mais suave e assim sucessivamente. Então temos que aceitar os inovadores nesse estilo kuduro. Porque nós não vamos dizer que “você tem que fazer também do jeito que eu faço. Tambor é tambor” , coisas assim. Não, não vais obrigar ninguém [...] Há gabinetes, vou dizer que há ouvintes, há fãs do kuduro de gabinete, há aqueles que gostam de kuduro suave. E há também os fãs, os ouvintes do kuduro rafeiro que gostam daquele bum, bim, bum [...]

O mesmo questionamento foi feito a Presidente Gasolina que pondera,

Olha é muito bom, a única coisa que nós, donos do estilo gostaríamos que fizesse é, por exemplo, essa pessoa que está a fazer kuduro saber que esse estilo vem de Angola, isso é o mais importante. Porque parece mentira, mesmo cá no Brasil, foi um bom necessário o Latino fazer aquela música, “Venha dançar kuduro” . Ele fez bem, por que ele fez isso? Porque ajudou as pessoas a se perguntarem “O kuduro, o que é?” Então é bom porque quando tem pessoas a fazer kuduro fora, ajuda mais ainda a internacionalizar o próprio estilo kuduro, o que é muito bom. Eu ficaria feliz se um dia você vir um chinês a cantar [...].

De qualquer modo, voltemos à plataforma II, localizada e identificada por Stefanie Alisch e Nadine Sierget (2011), em Lisboa, cidade onde Frank Marcon (2011) empreendeu sua pesquisa e da qual estávamos percebendo a possibilidade de fazer uma análise diversa daquela dada ao Buraka Som Sistema. Lá o sociólogo identificou redes pelas quais jovens imigrantes compartilham experiências relacionadas ao kuduro, de maneira mais cotidiana: dançando, cantando ou produzindo música. Nessa outra dimensão, o despertar tanto auditivo quanto corporal para a música identificada como africana alinha o aprendizado advindo de casa – onde desde cedo os jovens são familiarizados com os gêneros musicais trazidos na bagagem, pelas gerações passadas –, com aquele encontrado em outros ambientes, sejam eles físicos ou virtuais, como a escola e a internet, por exemplo. Coladera, funaná, kizomba, semba e o próprio kuduro, são alguns desses gêneros e, por serem compartilhados, são parte fundamental da socialização desses jovens. Assim,

A partir de tal repertório, estes jovens se socializam e mantêm um senso de experiências coletivas próprias, que reproduz os sons, a linguagem oral e corporal dos países de origem, às vezes tornando as referências simbólicas de um país em específico, como Angola ou Cabo Verde, referências de toda

uma experiência de imigração africana em Portugal (MARCON, 2011:11).

Embora ainda esteja de certa forma ligada à expressão juvenil, outras são as características, os expedientes e os tipos de aproximação feitos em contextos não lusófonos. Les Princes du Kuduro, são um grupo que desenvolve seu trabalho na França, são nesse sentido, também frutos da diáspora, mas encontram-se na III plataforma proposta por Alisch e Sierget: “as pistas de dança ao redor do mundo” (2011). Neste mesmo país, segundo o jornal *Libération*, algumas das discotecas (mais especificamente nas regiões da Ilha de França e de Lyon) abrigam noites dedicadas ao kuduro onde são também promovidos concursos de dança. A matéria aponta ainda que esses são lugares especialmente frequentados por imigrantes congolezes, já que o número de imigrantes angolanos naquele país é pequeno. Ainda assim podemos concordar com Connel e Gibson para quem,

Migrantes, refugiados e seus filhos, todos eles experienciam, em variados graus, sensações de mudança e deslocamento, mediando memórias das pessoas e lugares de origem com as realidades de seus novos arredores. A música é um dos elementos dessa experiência⁷⁸ (CONNEL e GIBSON 2003)

Mas essa plataforma pode também compreender projetos dos quais os próprios músicos angolanos fazem parte, como Os Kuduristas, que tem levado a cultura de Angola, em seus diversos aspectos, para além das fronteiras do país⁷⁹. Na música e na dança o destaque é para o kuduro, tomado como a manifestação sonora de uma Angola contemporânea. Esse projeto é também destacado por ser encabeçado pelo produtor cultural e músico angolano Coréon Dú, que está também a frente de outras produções das quais o gênero é parte integrante. Além de ter lançado seu próprio trabalho como músico, ele é responsável pela criação de programas de TV e pela produção do filme *I love Kuduro: from Angola to the world*, de Mário Patrocínio, que já abordamos algumas vezes durante esta pesquisa. O

⁷⁸ Tradução nossa para: “Migrants, refugees and their children, all experience, to varying degrees, senses of displacement and dislocation, mediating memories of the people and places of home with realities of their new surroundings. Music is one element of the experience” .

⁷⁹ Originalmente, a plataforma III, compreende apenas o grupo Les Princes du Kuduro e os DJs e músicos internacionais que “descobrem” o gênero e o agregam, em certa medida, nos sons que produzem. Entretanto, na entrevista que fizemos com a pesquisadora quando mencionamos o projeto Os Kuduristas, Stefanie Alisch pontuou ser possível entendê-lo a partir dessa plataforma.

destaque se coloca ainda, pois, além de estar envolvido em todas essas produções, Dú é filho do atual presidente angolano. E, se por um lado sua aproximação com o kuduro pode sugerir uma certa legitimação do gênero como parte da cultura e da música nacional, por outro sugere também aproximações entre o gênero e a classe política governante do país.

Com relação ao projeto Os kuduristas, propriamente dito, ele circulou entre os anos de 2012 e 2013 por Paris, Estocolmo, Amsterdam e Ibiza na Europa, além de algumas cidades nos Estados Unidos. A divulgação não atrelava-se apenas às apresentações da música e da dança kuduro; uma das ideias era a de trocar experiências e realizar workshops entre kuduristas e dançarinos locais. Havia ainda, exposições artísticas e desfiles de moda, numa concepção mais ampla que pretendeu expandir o Quintal Angolano. O kuduro nesse contexto, parece estar presente por ser um gênero contemporâneo que acompanha as mudanças pelas quais o país tem passado. Reproduzimos a seguir trechos do comunicado de apresentação à imprensa, no qual essas intenções aparecem de maneira mais claras⁸⁰:

A conquistar a atenção de vários músicos de renome, desde M.I.A., Björk, Diplo, Buraka Som Sistema, Mastiksoul, DJ Gregory e Gregor Salto, a energia do kuduro ecoa em Angola e reflecte o seu renascimento cultural e económico, numa altura em que o país vive uma fase de grande optimismo, oportunidades e entusiasmos.

E continua

O movimento Kuduro, que se traduz por "Cu Duro", nasceu no meio do renascimento angolano na Idade da Informação, é a expressão cultural de uma nova geração internacional e pós-guerra e vai buscar inspiração a uma variedade de fontes misturando-as de uma forma energética e inovadora, que incorpora dança, música, moda, estilo de vida e atitude. Culturalmente experiente, atrevido, colorido e ousado, o kuduro é um gênero único e provocativo que faz a ponte entre os angolanos e a identidade cosmopolita global.

A plataforma III, entretanto não é constituída apenas pela música que circula, seja através da imigração, seja através de projetos como Os Kuduristas. Dela também fazem parte os músicos, DJs e produtores não angolanos interessados pelo

⁸⁰ Informações retiradas do site Os Kuduristas.

gênero a ponto de inclui-lo, em alguma medida, em suas próprias criações musicais. Nesse sentido, são destaques a cantora anglo-cingalesa M.I.A., que como mencionamos, participou do projeto do Buraka Som Sistema e o DJ francês Frédéric Galliano, figuras sobre as quais nos dedicaremos no próximo capítulo.

Capítulo 3 – Beats, bites e viagens sonoras

Roterdã, novembro de 2013

Era uma tarde em um outro país, e, embora tivesse escutado, alguns dias antes, ao passar em frente a uma loja de souvenirs, de uma outra cidade “Eu quero Tchu, eu quero tcha” , sucesso pelo jeito internacional da dupla João Lucas e Marcelo - que misturou em alguns de seus trechos, a batida funk com o sertanejo universitário -, não imaginava que situação parecida com aquela fosse se repetir. Ao adentrar uma loja, uma música eletrônica insistia em tocar, e, em algum momento aquilo me pareceu familiar, esperei. Para minha surpresa, depois de alguns minutos uma voz e uma letra conhecidas foram agregadas àquelas batidas: “Pra dançar créu, tem que ter disposição/Pra dançar créu, tem que ter habilidade” , é o que ouço, e, com a mesma disposição e velocidade sugeridas pela música me apresento à vendedora, falo sobre o fato daquele som ser brasileiro e pergunto se músicas como aquelas são comuns por ali. Ela me diz que sim, algumas lojas e clubes tocavam aquele tipo de música com certa frequência mas, que mixes como aqueles (talvez pela sua repetição) às vezes a deixavam louca. Se para a vendedora aquela situação era motivo de transtorno, para mim, entretanto, o fato daquela música estar tocando naquele momento, naquele lugar, parecia mais um ótimo elemento para pensar a pesquisa que continuaria dias depois, já outras em outras terras...

Lisboa, novembro de 2013

A sala está lotada, os ingressos esgotados. Depois de uma pequena espera somos avisados de que não se trata de um filme biográfico, mas, apesar do anúncio, depois de apagadas as luzes do teatro as cenas que seguem nos levam por uma série de lugares que contam a história do grupo e de seus integrantes. A primeira parada, parada obrigatória, Buraca, o bairro da cidade de Amadora, localizado nos arredores de Lisboa que deu nome à banda. Ele é apresentado como um dos lugares para onde vão os imigrantes das ex-colônias portuguesas, é, portanto, o lugar onde diferentes culturas têm a possibilidade de entrar em contato. Suas imagens

provocam uma forte reação da plateia que vibra diante delas, tanto, que mal conseguíamos ouvir o que um dos integrantes fala. Mas, já que boa parte das narrações que as acompanham são em inglês, as legendas ajudam a resolver provisoriamente o problema.

No filme, entre reuniões da banda, acidentes, reconhecimento de músicos e produtores internacionais, a ideia da circulação é reforçada pelas viagens feitas pelas diversas cidades do mundo, seja para descoberta da família de um, seja para a descoberta de novas sonoridades (dos) outro(s). Ideia ainda mais acentuada pela apresentação da banda, depois do filme. Muitos daqueles sons buscados estão lá, são parte (às vezes pequena) das músicas, algumas delas, cantadas pela inquieta vocalista Blaya. Outros dois cantores, duas baterias e um DJ, alguns convidados. Tudo muito alto, muito vibrante. Aquele público que já estava empolgado com as imagens levanta-se das cadeiras do teatro que não seriam um impedimento para dançar e quando chamado fez o mesmo, em cima do palco.

E a festa demora para acabar, há ainda um *after party*, na Lux, lugar onde o Buraka Som Sistema é residente, com a “Hard ass sessions”. Logo na chegada, uma fila quilométrica, sem nenhum exagero, quase duas horas de pé foram necessárias para acessar a casa noturna. Um dinamarquês faz um trocadilho com uma das músicas da banda, “Up all night” ao pensar na situação e dizer que literalmente ficaríamos em pé a noite toda, do lado de fora. Felizmente isso não aconteceu. Do lado de dentro, no segundo andar, muita gente também, boa parte delas tinha ido ao show mais cedo. Notei que havia alguns estrangeiros, mas, havia também muitos portugueses que continuavam os movimentos iniciados anteriormente, agora na pista de dança e ao som de DJs convidados e animados por Kalaf, um dos integrantes da banda, enquanto imagens do filme passavam em um telão. Era possível ver alguns dos membros da banda ao lado do palco, mas não percebi nenhum alvoroço por causa disso.

Outra foi a história na casa noturna com um nome bastante sugestivo, Luanda. Os rapazes e as meninas, boa parte deles jovens negros, estavam muito bem vestidos, aliás quase fico de fora, dessa vez, não por causa de uma fila grande, mas, por não seguir os padrões e estar de tênis em um lugar no qual as mulheres usavam salto alto, o que não as inibia de dançar. Não havia música ao vivo, apenas aquela tocada

pelo DJ, com uma variedade muito grande. O kuduro, apenas mais um entre outros gêneros angolanos, alguns deles que permitiam, diferentemente do que acontece com o kuduro, inclusive que se dançasse junto, como a kizomba. Havia espaço também para o hip-hop e, para a minha surpresa, o axé e o funk brasileiros.

Buraka Som Sistema - *Off the beaten track*



Buraka Som Sistema - *Off the beaten track*



Buraka Som Sistema - *Off the beaten track*



3.1 A circulação do funk e do kuduro: música, tecnologia e meios de comunicação

Há quase três décadas a world music deliberada como um termo mercadológico foi inserida pela indústria fonográfica a fim de dar rótulos e classificar a música feita fora dos circuitos usuais de produção, uma espécie de padronização que colocava sob o mesmo grupo, gêneros e estilos musicais de diversas partes do mundo com o intuito de torná-los acessíveis e vendáveis para as audiências europeias e norte-americanas. Segundo Michel Nicolau Netto (2011:232):

A world music [...] foi criada para indicar a música alheia ao eixo anglo-saxônico, sendo que desde 1987, ano de sua definição por gravadoras europeias e norte-americanas, (não aquelas dos países aos quais o termo passou a referir-se), esta categoria musical passou a classificar a música não-ocidental (em termos regionais e de estilo).

Entretanto, há indicações de outros usos do termo, especialmente aquele feito por etnomusicólogos, apontando deste modo, que esta não era uma categoria nova, mas que havia deixado de ser primordialmente analítica para tornar-se comercial. (TAYLOR, 1997; NICOLAU NETTO, 2012; WHITE, 2012). Mais esclarecimentos sobre o termo podem ser encontrados no *Oxford Dictionary of Musical Terms*:

World music: usado inicialmente pelos etnomusicólogos para se referirem às diversas músicas locais do mundo, “world music” também se tornou um termo para qualquer música de origem não ocidental comercialmente disponível, e para músicas de minorias étnicas; ele é também aplicado a fusões contemporâneas e colaborações com músicas locais, “tradicionais” e “raízes” e músicas pop e rock ocidentais (Adam apud Nicolau Netto, 2012: 235).

Como vimos apontando, a world music como um conceito já vinha sendo usado academicamente entre os etnomusicólogos, no sentido de identificar os gêneros, estilos e sons musicais descobertos a partir de suas vivências em campo. Porém, como demonstra Michel Nicolau Netto (op cit), as relações entre o mundo acadêmico e o mercado de música – se bem que nem sempre bem recebidas –, podem ser mais entrelaçadas e complexas do que parecem; seja quando o pesquisador ele mesmo se coloca como intermediário entre o grupo do qual recolheu as músicas e o mercado, seja quando ele é procurado como consultor ou

para dar legitimidade às músicas(os) que as gravadoras pretendem lançar.

Entretanto, o termo torna-se mais popular, a partir do final da década de 1980 quando um grupo de pessoas ligadas à indústria fonográfica sente a necessidade de forjar um termo agregador para abranger e categorizar as expressões musicais e sonoras “do(s) outro(s)”. Nesse sentido, a apropriação mercadológica do termo tem local, data e propósitos (de)marcados: uma sala em Londres no verão de 1987, onde representantes de gravadoras de disco e emissoras, produtores de espetáculos e demais interessados reuniram-se com a preocupação de estabelecer um lugar – físico, mais especificamente, as prateleiras das lojas, e podemos incutir, simbólicos, na medida em que qualquer categorização traz consigo inúmeros significados e identificações –, para a música produzida fora dos Estados Unidos e da Europa (ocidental). A apreensão daquele grupo partia da constatação de que naquele instante podia ser notado um gradual aumento do interesse por aquele tipo de música, entretanto, sua circulação era por vezes impedida pela dificuldade de ajustar esses sons aos gêneros estabelecidos e consolidados até então pela indústria da música e pelo público. Além disso, a diversidade de rótulos sob os quais esses “novos” gêneros e estilos poderiam ser enquadrados também causava problemas entre os vendedores do varejo. A resposta a essas adversidades foi inscrever todos eles sob o rótulo de “música do mundo” ou World Music, assegurando e estabelecendo deste modo, mercados e nichos específicos, além da criação de gravadoras, selos, revistas e premiações especializados nesse tipo de música (Taylor, 1997; Nicolau Netto, 2013).

O termo parece ser bastante discutido (e criticado), seja pela sua abrangência, seja pela diferenciação feita entre a “música ocidental” e a “música do outro”. Diferenciação que por vezes retoma antigas concepções que opõem a modernidade de uma em contraposição à pressuposta intocabilidade e à ingenuidade de outra, rock e pop um lado, música folk e tradicional de outro. Essa oposição nos leva às críticas que Timothy D. Taylor (1997, 2012) faz em relação ao modo de funcionamento ambíguo dessa classificação pois, se por um lado, um artista internacional que usa músicas locais em suas canções é por vezes louvado pelas experiências conduzidas em seus trabalhos, por outro, os artistas que produzem fora do eixo da Europa (ocidental) e dos Estados Unidos ao imprimirem

sons mais globais em suas canções são, justamente por isso, acusados de terem perdido suas “raízes”, sua autenticidade. A ideia, no caso da world music, é a de que aos artistas ocidentais é permitido compor suas obras a partir da música de outro, mas, quando este o faz é envolto por uma série de questionamentos.

As práticas de comercialização e rotulação da world music continuam colocando corpos de música imensamente diversos no mesmo saco, enquanto a [Peter] Gabriel, Paul [Simon] e outros músicos ocidentais é concedida a classificação mais prestigiada e geral de “rock” (ou mais específica de “Adult contemporâneo” [“Adult contemporary”]). Parte do ímpeto por trás de tal rotulagem é que as lojas de discos precisam colocar as coisas nos seus lugares⁸¹ (TAYLOR, 1997:14).

“Adult contemporary⁸²” é uma categoria usada pela *Billboard* (revista norte-americana especializada em música) que classifica semanalmente as canções mais executadas e baixadas, além dos álbuns mais vendidos nos Estados Unidos (sua sede), alguns países da Europa e da Ásia e até mesmo no Brasil. Isso é feito considerando-se os mais diversos gêneros e estilos. Essa categoria, no entanto, refere-se especificamente às canções de “soft rock”, mais ouvidas nos Estados Unidos. Como a citação aponta, as críticas de Taylor concentram-se no fato de que rankings e classificações como essas, especificam e delineiam de maneira mais apurada o trabalho de artistas norte-americanos (mesmo aqueles acostumados a introduzir elementos “estrangeiros” em suas canções) enquanto que coloca sob o mesmo título - “world music” -, a grande variedade de músicas produzidas fora desse contexto. Paul Simon, com o disco *Graceland* de 1986 e Peter Gabriel, com seu *Us*, de 1992 são alguns desses músicos comumente mencionados quando se trata de temas como esses, pois, se por um lado suscitam elogios da crítica especializada e do público, por outro, suscitam também, controvérsias e polêmicas que giram em torno da autenticidade e de questões autorais e éticas no envolvimento de artistas não-americanos em suas obras. A discussão de Taylor avança no momento em que o autor propõe pensar também de que modo operam

⁸¹ Tradução nossa para: “The practices of marketing and labeling of world music and world beat continue an old binary of 'the west' and 'the rest', putting hugely diverse bodies of musics into the same box, while [Peter] Gabriel, Paul [Simon], and other western musicians are allowed the more prestigious and general rock (or more specific “Adult contemporary”) label. Part of the impetus behind such labeling is that record stores need to put things in their place” .

⁸² Ver: <http://www.billboard.com/charts/adult-contemporary>.

essas dimensões da produção musical em premiações como o Grammy – no qual existe uma categoria específica para contemplar “O Melhor Álbum de World Music”, reforçando antagonismos que, ao mesmo tempo acabam por revelar hierarquias. Além disso, em sua análise da premiação entre os anos de 1991 (data de criação do prêmio com essa denominação) e 1995, o autor percebe por exemplo, a prevalência de vencedores cujos trabalhos, de algum modo, já estão inseridos na indústria musical norte-americana, seja por serem produzidos naquele país, seja por fazerem parte de álbuns colaborativos. Ainda assim, a autenticidade aqui parece estar sobretudo baseada na cultura e na música entendidas como imutáveis e, portanto, essencializadas.

O mesmo parece não ocorrer com gêneros musicais como o funk brasileiro e o kuduro angolano, pois, têm em comum, entre outras coisas, o fato de serem criados nas periferias de grandes cidades e viabilizados pelos avanços tecnológicos que aproximam sua comunicação com o mundo; ademais, é justamente a mistura que fazem das referências musicais locais com aquelas globais, especialmente, no nosso caso, a música eletrônica, que tem incrementado o interesse internacional por eles. Portanto, é na capacidade de variação e bricolagem do som global que o entusiasmo com relação a esses gêneros é colocado. O lugar de produção ainda tem relevância, mas, distancia-se em alguma medida da legitimidade dada ao “tribal”, ao “tradicional” e ao “longínquo” - ou qualquer um desses termos que petrifica as manifestações culturais –, ao deslocar-se para o caos das grandes cidades e tomar como valores privilegiados o urbano e o periférico. No já mencionado *Off the beaten track* (2013), filme que acompanha a banda portuguesa Buraka Som Sistema, em suas pesquisas e apresentações musicais ao redor do mundo, isso é bastante evidente. Os países, onde buscam novas sonoridades, Venezuela, Angola, assim como suas culturas mudam, mas, as casas de autoconstrução, as ruas sem infraestrutura, os equipamentos eletrônicos menos modernos, os estúdios caseiros, estão sempre lá, compondo o cenário da pesquisa musical da banda.

As novas possibilidades estéticas propiciadas pelo barateamento dos equipamentos, pelos fluxos culturais e pelo desenvolvimento dos meios de comunicação, têm reatualizado as discussões sobre a mistura entre gêneros locais e

globais. São diversos os termos que tentam explicar essas mudanças. Ainda que sejam difusos e até mesmo careçam de uma definição mais aprofundada, são significativos pela tentativa de compreensão das expressões musicais outras, que nesses casos, por conta das justaposições que as envolvem, são também um pouco daqueles que tentam classificá-las. Nesse sentido, outras alternativas ao termo *world music*, que parece já não ser suficiente para explicar fenômenos mais recentes como esses, são: *world music 2.0*, *tropical bass* e *global ghettotech*⁸³. O que há de comum entre eles, é o fato de serem categorias externas aos espaços de criação dos gêneros aos quais se referem, além de uma valorização dos cruzamentos musicais, mediados pela tecnologia. O primeiro termo é interessante pois, revela de forma mais clara, uma reatualização daquele usado a partir dos anos 1980, adicionando a ele os números “2.0”, que remetem, nesse sentido, às transformações nos modos de lidar com a internet a partir dos anos 2000. Assim como *world music 2.0*, *tropical bass* também dedica-se em aderir os gêneros e estilos musicais gerados a partir das combinações locais e globais, entretanto, a ressalva feita comumente a esse termo dá-se justamente pelo entendimento de alguns críticos de que essas misturas não aconteceriam apenas nas regiões tropicais do mundo⁸⁴. Por fim, *global ghettotech*, termo sobre o qual iremos nos debruçar mais detidamente, foi criado pelo DJ, MC e etnomusicólogo Wayne Marshall que enxerga esse tipo de música a partir do que considera uma “estética emergente”. Uma estética que se diferenciaria daquilo conhecido como *world music*, pois, viabilizada pelas possibilidades tecnológicas e pelas fusões de gêneros globalmente compartilhados – como o hip hop, o reggae e o techno –, com os gêneros e estilos musicais locais; além disso, segundo o DJ, são músicas em sua maioria criadas nos “guetos” de metrópoles pós-coloniais.

⁸³ *Post-world music*, *nu-whirled music* e *global bass* são outros termos que tentam abarcar esse movimento ao incluir além do funk e do kuduro, a cumbia e o kwaito, por exemplo. Agradeço Benjamin Lebrave e Garth Sheridan pelas sugestões.

⁸⁴ No site tropicalbass.com, onde podem ser encontrados vídeos e notícias sob as tags de “baile funk”, “Brazilian baile funk”, “neo funk”, entre outros, para o funk brasileiro, e, “kuduro” para o kuduro angolano, essa proposta fica bastante clara, na explicação que trazem sobre os objetivos do site: *we are living in a new musical and cultural age, a constant mashup of Western and tropical world. No folklore kitsch, no fake-authentic traditional music with funny hats on. Global Bass with influences crossing continents on daily basis. Contemporary real-time* .

Em sua concepção, *global ghettotech* é um termo crítico, pois, antes de traduzir uma tendência passageira, na qual um gênero periférico sucede outro de maneira rápida e efêmera, privilegia seu entendimento, levando-se em consideração os contextos sociais e culturais aos quais estão inseridos. Assim, Marshall pontua:

No momento em que isso torna-se uma busca superficial, pela moda, fica mais problemático, para mim, do que quando se trata de encontrar novos sons em diferentes lugares e realmente chegar a conhecê-los, assim como os contextos culturais e sociais que os formam – e nesse processo, aprender sobre o próprio lugar (geralmente privilegiado), na ordem global⁸⁵ (ROCHA, 2009).

Apesar de demonstrar preocupações com relação ao modo como lida com esses gêneros, o termo não passa ileso às críticas, sendo colocado, por vezes como uma factível atualização da world music (no que se refere à apreciação das audiências estrangeiras pelo exótico e a uma possível exploração desse tipo de música por elas, por exemplo) ou ainda, por desconsiderar outros gêneros e estilos musicais advindos dessas e de outras periferias, mas, que não sejam necessariamente inspirados ou mediados pela música eletrônica, como no caso do *heavy metal* (BAILEY, 2010).

Assim como acontecia com a world music -, esta é uma categoria criada de maneira externa, em relação aos gêneros, já que constitui-se a partir do interesse de DJs e especialistas estrangeiros. Por isso, não há como afirmar que os produtores do funk brasileiro e do kuduro angolano pensem nela quando produzem seus sons. Entretanto, esta nomeação nos interessa por agregar já na sua composição os elementos que são chamados à tona quando se pensa nesse grande movimento musical, cuja abrangência parece alcançar periferias de diversas partes do mundo e que nos importa, neste trabalho, a partir da análise mais específica desses dois gêneros. Primeiro, porque em sua nomeação, o *global ghettotech*, já supõe a articulação entre os elementos globais e locais (neste caso, a periferia, aqui assinalada pelo vocábulo controverso “gueto”⁸⁶), depois porque ao englobar a

⁸⁵ Tradução nossa para: “When it becomes a surfacy, fashionable pursuit, it gets more problematic, for me, than when it is about finding new sounds in different places and really getting to know them and the social and cultural contexts that shape them — and in the process, learning about one’ s own place (and, usually, privilege) in the global order”.

⁸⁶ Se observadas as bibliografias referentes ao termo “gueto”, perceberemos que nem mesmo ele está envolto por consenso em sua definição. Segundo Loïc Wacquant (2004), há uma confusão recorrente tanto no senso

tecnologia o termo dialoga com a ideia de que estes tipos de música são possíveis a partir de um modelo no qual o barateamento dos equipamentos de produção musical e os fluxos de ideias, pessoas e culturas que vimos mencionando até então, tornam-se mais amplamente disponíveis e intensificados.

Um modelo que parece ser dificilmente viabilizado sem o desenvolvimento de tecnologias e dos meios de comunicação. Nesse caso, ao que parece, as relações entre produtores e consumidores são menos mediatizadas do que em uma estrutura anterior na qual as relações entre músicos e o público eram necessariamente intermediadas pelo rádio, pela TV e pelas grandes gravadoras. Ainda que a liberdade total e irrestrita na internet possa ser questionada e, mesmo que o acesso às tecnologias não seja largamente difundido entre todas as pessoas e em todos os lugares, o fato de haver sites de compartilhamento gratuito de música e vídeo, parece ter permitido ao usuário a produção, divulgação e acesso a seus trabalhos e de outros ao redor do mundo. Não nos esqueçamos, nesse sentido, que o lema do Youtube é “*Broadcast yourself*”, sugerindo ao internauta ser ele quem faz sua própria programação. Ou, ainda o slogan do site *SoundCloud*, “*Hear the world's sounds*”,

comum, quanto nos meios acadêmicos (e no nosso caso, também entre os músicos), em relação ao vocábulo; uma confusão estabelecida a partir de uma apreensão que faz uma conexão direta e instantânea entre a noção de gueto e os espaços geográficos e sociais urbanos marcados pela pobreza. Entretanto, o autor aponta, levando em consideração sua historicidade, que nem sempre os guetos são marcados pela pobreza e do mesmo modo, nem todos os espaços economicamente desfavorecidos podem ser considerados como tais. Pobreza e miséria não seriam nesse sentido, as únicas e talvez nem as principais condições constitutivas do que o autor entende como gueto. Para ele, este é um espaço social, cultural ou étnico-racialmente demarcado, e, em suas palavras, “baseia-se (1) na exclusão forçada de (2) uma população ‘negativamente tipificada’ (Weber 1978:385-387) [...] (3) em um ‘território fronteiriço’ (Hogan 1980), de reserva, onde (4) essa população desenvolve, sob coação, uma série de instituições paralelas que servem ao mesmo tempo de substituto funcional às instituições dominantes da sociedade abrangente e de aparato protetor contra elas (Meier e Rudwick 1976; Osofsky 1971). Essas instituições paralelas, no entanto, duplicam as dominantes apenas (5) em um nível incompleto e inferior, mantendo-se o estado de dependência estrutural dos que nelas se apoiam (Spear 1968; Weaver 1968; Fusfeld e Bates 1984; Logan e Molotch 1987). Em outras palavras, o gueto é uma formação étnico-racial que reúne as quatro principais ‘formas elementares’ de dominação racial — o preconceito, a discriminação, a segregação e a violência excludente (Wacquant 1995) — e as inscreve na objetividade do espaço e das instituições específicas do grupo”. Se as favelas e até mesmo os musseques podem ser em alguns momentos segregados e marcados pela violência (também simbólica) externa, falta a eles, entre outras coisas, um embasamento étnico-racial para sejam considerados como guetos. Além disso, essas instituições, ainda segundo a análise de Wacquant caracterizam-se por adotar medidas de proteção e fechamento, inviabilizando o contato com o “mundo exterior”. As favelas e os musseques não estariam, nesse sentido proposto pelo professor, apartadas das sociedades e cidades das quais fazem parte, especialmente se insistirmos na não insularidade das comunidades as quais vimos nos referindo e, se também lembrarmos que as trocas culturais têm sido parte constituinte não apenas dessas comunidades como também da formação musical dos gêneros aos quais esta pesquisa é dedicada, o funk brasileiro e o kuduro angolano. Ademais, as trocas entre esses enclaves e a sociedade na qual estão inseridos parecem estar assentadas em relações mais fluidas. Ainda assim, é necessário sublinhar a importância nas narrativas simbólicas e trajetórias que esse termo tem tido na construção identitária de diversos gêneros musicais ao redor do mundo.

sugerindo a navegação ilimitada pelos sons produzidos ao redor do mundo. Apesar dessas constatações iniciais, algumas mediações precisam ser feitas.

Nos extras do filme *Favela on Blast (2008)*, Gilberto Gil, ex-Ministro da Cultura, conhecido por seu entusiasmo com relação à tecnologia e às suas potencialidades⁸⁷, comenta:

A primeira coisa é saudar essa apropriação extraordinária que o povo vem fazendo, as comunidades dos lugares mais improváveis do ponto de vista da inclusão digital, da apropriação dessas tecnologias. Os lugares mais improváveis estão fazendo isso, estão se apropriando porque a tecnologia propicia isso. É uma tecnologia que veio para o mundo da horizontalidade. Ela veio pra que as pessoas indiferentemente de lugares, de situações, de contextos econômicos, de contextos sociais e etc. se apropriem disso. Além do mais, ela propicia que os bolsões de criatividade, quer dizer, os lugares onde a criatividade está reprimida, está represada, ela se manifeste. É exatamente o caso das favelas, é o caso das periferias.

Seguindo uma linha de pensamento semelhante, Hermano Vianna, em entrevista ao jornal *O Estado de São Paulo*, argumenta:

Na cultura, as consequências da revolução digital foram imediatas. O modelo de negócios da “indústria cultural”, que funciona na base do broadcast, poucos-para-muitos, ainda não conseguiu se adaptar ao mundo das redes, muitos-para-muitos. Por exemplo, o mundo das gravadoras de discos, que comandava o mercado mundial de música popular, praticamente desmoronou. Milhares de pequenos estúdios surgiram em todas as periferias. Seus produtos são distribuídos via internet e fazem sucesso sem precisar de rádio, imprensa, TV (VIANNA, 2013).

Nessa discussão, o antropólogo refere-se à ascensão da “nova classe C” e ao modo como essas mudanças econômicas vêm acompanhadas concomitantemente de transformações culturais e tecnológicas. Essa terminologia vem sendo discutida por estudiosos das mais diversas áreas, porém, tem basicamente um cunho mercadológico e, nesse sentido, refere-se sobretudo, ao nível de consumo do brasileiro que alcançou novos índices principalmente após as políticas implementadas pelo governo Lula (2003-2010) e mantidas pela atual gestão da presidenta Dilma Rousseff. Nesse sentido, ao sobrepôr as possibilidades de novos protagonismos, aos aspectos econômicos, tecnológicos e culturais, o trecho revela uma visão bastante otimista do momento que caracterizaria a sociedade na qual

⁸⁷ A música “Pela internet” (1997) é um dos exemplos desse entusiasmo.

vivemos e na qual tudo parece democratizar-se (música, tecnologia, cultura) de maneira vertiginosa.

Não obstante, alguns autores, entre eles Michel Nicolau Netto (2009) sugerem que mesmo com o advento das novas tecnologias e a reestruturação das *majors*, o mercado da música – considerado em sua produção e distribuição –, ainda está arraigado em grandes hierarquias de poder e controle. Nesse sentido, ao migrarem para a internet, as grandes gravadoras, de alguma forma carregariam consigo as mesmas relações desiguais que caracterizavam o modelo anterior. Pois, ainda que entenda a pluralidade e a potencialidade da circulação de identidades, gêneros e estilos musicais, o sociólogo aponta que esse movimento, apesar dos novos meios, não se dá em uma esfera de plena liberdade ou igualdade ou mesmo sem que estejam envolvidos diversos interesses. Assim,

Se a cultura ascendida à indústria foi historicamente vista por muitos por um viés negativo (dos românticos a Adorno e subsequentes), hoje parece que vivemos um consenso de que a tecnologia – aplicada à música – é uma benção. [...] A razão que propomos para esta visão positiva, dentro dos limites de nossos interesses neste trabalho, é que tecnologia não apenas desarticula a velha indústria fonográfica, mas também permite a circulação de discursos particulares (de identidades restritas e nacionais⁸⁸) em fluxos nunca antes vistos é pelas novas mídias que se têm acesso primordialmente, à cultura de povos distantes, a sons que antes não tínhamos acesso. É pelas novas mídias, portanto, que aqueles desconfortáveis com suas identidades poderão ter acesso a outras e nela se identificarem. A relação de forças, a hierarquização das identidades a partir dessa relação – pelo predomínio da identidade mundial – e as diferentes condições de identificação são reflexões ignoradas no discurso comum e empresarial. Basta para a sensação de democracia e igualdade o fato de haver artistas de países pobres com suas músicas na internet, ainda que estes sejam poucos, ainda que estes não tenham as mesmas condições, ainda que estes sejam mais facilmente descartados, ainda que estes necessitem se fixar. Afinal a hipocrisia também se mundializa (NICOLAU NETTO, 2009:225)

⁸⁸ Ao pensar a identidade nacional e a música brasileira diante da mundialização, Michel Nicolau Netto (2009:163) recorre a algumas tipologias – que ajudam a relacionar identidade(s) e cultura(s). A nacional (popular) refere-se especialmente ao período que abrange os anos de 1920 a 1970 e articula intrinsecamente a música à noção de brasilidade. A internacional-popular compreende um processo de desterritorialização e reterritorialização da música, nas quais as marcas de nacionalidade e/ou étnicas são deixadas ao largo, ao constituir-se “como uma cultura comum a todos”. Já a identidade (popular) restrita é representada essencialmente pelo contrário. Aqui, território e pertença a um grupo são fundamentais para o seu entendimento. Entendemos que esses argumentos podem ser interessantes para a pesquisa que aqui se propõe, principalmente se pensarmos nas possibilidades de articulação dos termos, assim ponderadas pelo próprio autor.

Ainda que os argumentos anteriores tenham sido relacionados com o intuito de trazer para o debate as discussões que envolvem os usos e possibilidades trazidos pelos aparatos tecnológicos e de comunicação, não pretendemos afirmar que os autores pertençam a nenhuma orientação específica. Esse é um debate que envolve outros tantos argumentos impossíveis de serem esgotados nesse momento. Simone Sá (2006), por exemplo, sugere uma percepção analítica antropológica que entenda a cibercultura a partir da possibilidade interpretativa trazida por Clifford Geertz (1989). Esse espaço ganha dimensão diversa ao ser entendido

como um conjunto de valores, crenças, formas de pensar de um grupo, entendidos na sua lógica simbólica e sujeitos a tensões, negociações, disputas e enfrentamentos. Desta forma, a cibercultura não é um mundo acabado – para o bem ou para o mal; é antes o conjunto do emaranhado de códigos múltiplos e plurais, fruto de um constante apropriar e refazer social através das redes digitais, cujas “teias de significados” – conflituosas, intrincadas, heterogêneas – cabe ao pesquisador desvendar, interpretar e traduzir (SÁ, 2006: 06)

Essas considerações são colocadas em resposta a outros tipos de proposições identificadas por Sá. Para o que pretendemos aqui, nos deteremos em apenas duas. Uma, assentada na ideia de Pierre Lévy, que investe o ciberespaço como um novo local democrático, descentralizado e onde a participação se dá a partir de relações recíprocas e generalizadas que, baseadas na “construção de um laço social” perpassam territórios e/ou instituições, sendo possíveis porque assentadas no que é comum àqueles que dele participam. A outra, concentra-se na leitura foucaultiana de Deleuze, que deste modo, entende esse espaço – e de maneira mais geral, a sociedade – e as conexões nele estabelecidas, como enredadas pelo poder e pelo controle, movimentados por uma lógica “contínua, fluida, ondulatória, aberta, mutante, flexível, infinitamente modulável” (SÁ, 2006: 03-05)⁸⁹. A alternativa buscada por Sá, pretende levar a uma análise menos totalizante e homogeneizadora a ponto de entender a cibercultura a partir de práticas e contextos específicos e os meios e tecnologias entremeados por relações de conflitos e continuidades. Assim, a autora afirma:

⁸⁹ As considerações apontadas no texto, seguem as chaves de leitura da autora que ainda inclui em sua argumentação as reflexões de Paul Virilio e Eugênio Trivinho. Para um aprofundamento maior das questões ver as indicações da autora: Lévy (1993, 1999); Deleuze (1992); Virilio (1993) e Trivinho (2003).

[...] reiter[ar] a sugestão de compreender o estudo da cibercultura não como a exploração de um admirável mundo novo mas sim como um contínuo processo de inovação e reapropriação tecnológica, cujas práticas - ambíguas, múltiplas e plurais - remontam ao diálogo com boa parte da história das tecnologias da informação e da comunicação (Op cit:7)

E ainda pontua:

[...] meu ponto de partida é a premissa de que o ciberespaço, ao construir-se como espaço comunicativo e engendrar o que chamamos de cibercultura, o faz a partir de apropriações sociais conflitantes e múltiplas que não se explicam por um modelo totalitário ou por leis genéricas. E de que a opção metodológica por abordagens que privilegiem a concretude das práticas ao invés das potencialidades do meio é o caminho mais seguro para se evitar os eventuais tropeços na direção determinista, onde a tecnologia é pensada como produzindo necessariamente certos efeitos, sejam eles positivos ou negativos (Idem).

Nesse sentido, podemos apontar inicialmente que para além dos espaços físicos nos quais os dois movimentos musicais se realizam a internet parece ser peça fundamental para a divulgação e as diversas apropriações que deles são feitas. E não apenas ela, o maior acesso a equipamentos eletrônicos e até mesmo o uso de softwares, sejam eles gratuitos ou pirateados facilitam a produção musical. Junto a esses elementos, o ciberespaço permite que sons, códigos, imagens, movimentos e algumas afinidades sejam compartilhadas, ainda que nem sempre de forma tão massiva quanto no modelo produzido pela indústria cultural. Esse meio precisa ser entendido, entretanto, com base nas múltiplas redes e valores a ele agregados, além de ser necessário pensá-lo a partir de suas conexões com outros elementos comunicacionais.

No caso do funk brasileiro, nos últimos tempos, sua batida tem sido incorporada às trilhas sonoras de novelas e propagandas. Se de um lado as músicas de cantores como Anitta, Naldo Benny, MC Coringa e mais recentemente MC Guime, têm cada vez mais feito parte das tramas produzidas por emissoras de televisão como a Rede Globo, por outro, são também exemplos desses “usos”, os anúncios da loja de departamentos holandesa C&A, com o seu “Fim de Semana Abusado⁹⁰” e as campanhas da empresa americana Coca-Cola para incentivar a

⁹⁰ Ver: http://www.youtube.com/watch?v=Odn3yIICG_0

sua Copa de Futebol Moleque⁹¹⁹². Há ainda o caso da Furacão 2000 que tem mantido, desde os anos de 1990, programas no rádio e na televisão. Para além dos modos mais convencionais e tradicionais, há também iniciativas como a Funk TV (<http://funk.tv.br/>), canal disponibilizado no Youtube que tem como um dos idealizadores o produtor cultural Montanha, morador da Cidade Tiradentes, zona leste de São Paulo, e, responsável pela produção e divulgação de programas dedicados ao gênero na internet.

No caso do kuduro angolano, há algumas rádios que dedicam parte de sua programação ao tema, assim como acontece em algumas redes de televisão. A Rádio Escola, uma das primeiras a executar esse tipo de música, promove anualmente o concurso “Top Kuduro” que premia os melhores artistas do gênero, a partir da participação popular⁹³. Além disso, há em Angola um programa de televisão, um dos principais dedicados ao gênero, o “Sempre a subir”, que vai ao ar todos os domingos no canal público TPA. O interessante é sua articulação com YouTube, site no qual encontram-se parte dos vídeos produzidos na TV, bem como outros programas nos quais as discussões em torno do gênero tais quais seu desenvolvimento e “invenção”, como mencionados anteriormente. Nesse caso, a plataforma virtual torna-se potente na discussão ao incorporar os comentários dos usuários. Nesta mesma página da internet, assim como acontece com o funk brasileiro, pode ser encontrada grande quantidade de videoclipes relacionados ao gênero angolano, sejam eles de artistas mais famosos ou com maior acesso aos meios de produção musical e visual, sejam eles produzidos pelos meninos dos musseques, com seus próprios celulares (ALISCH e SIERGET, 2013). A abertura da novela *Avenida Brasil*, com o tema “Dança com tudo”, segunda versão brasileira de “Danza Kuduro” – a primeira foi do cantor Latino –, ajudou a divulgar a

⁹¹ Ver: <http://www.youtube.com/watch?v=tKey2SOSshns>, <http://www.youtube.com/watch?v=Tc2A59MGCdU> e http://www.youtube.com/watch?v=_Xe5shJji7A

⁹² As aparições desses e outros artistas em programas de televisão e o uso das batidas do funk brasileiro têm sido recorrentes durante a pesquisa. Recentemente, o produto de limpeza Veja e o jornal O Estado de São Paulo também usam essa música ou dela fazem paródia em suas peças publicitárias, com claras referências nesses casos ao funk ostentação.

⁹³ As categorias do prêmio incluem: “Melhor letra”, “Melhor produção” e “Revelação”. No ano de 2013, o prêmio de “Melhor kuduro” foi dado a W. King, artista que tem sido conhecido em Angola por misturar o kuduro com o reggae. Ver: <http://www.youtube.com/watch?v=9LFurTt58Zo>.

música angolana por aqui, ainda que esta tenha sido inspirada pela canção do músico português, Lucenzo. Como já mencionamos, os próprios angolanos com quem tivemos a oportunidade de conversar, têm alguma dificuldade para entender todas essas versões como kuduro, entretanto, reconhecem a importância que tiveram em divulgar o gênero pelo mundo. Ainda com relação à trama brasileira, podemos também pontuar nesse sentido, não ter havido referências claras ou mais objetivas ao gênero de música e dança angolana durante a novela que se desenrolou em um bairro periférico fictício no qual os moradores dedicavam-se ao charme, música que se desenvolve em paralelo e em contexto similar ao do funk carioca.

3.2 A circulação do funk brasileiro e do kuduro angolano: música, apropriação e interesse externo

Considerados dentro de um fenômeno global, no qual a música eletrônica produzida nas periferias ganha destaque, o funk brasileiro e o kuduro angolano são inseridos naquelas categorizações – *global ghettotech* é apenas uma delas –, apontadas anteriormente. Separadamente, os gêneros, incluindo suas nomeações, são remodelados quando apresentados a audiências externas. Nessa conjuntura, o funk brasileiro é conhecido também como *baile funk*, enquanto o kuduro pode ser conhecido como *hard ass*.

Vimos mencionando desde o início as possibilidades de circulação desses gêneros para além de seus países. Supomos que seu consumo externo – e a palavra não é escolhida aqui aleatoriamente – pode basear-se em uma busca pelo novo e seu eterno (re)encantamento. Nesse sentido, precisamos considerar o constante interesse de produtores, DJs e músicos de todo o mundo pelos sons periféricos; aqueles que buscam esses gêneros por toda parte são conhecidos como “globalistas”. Há muitos exemplos deles, mas destacaremos aqui Diplo, Daniel Haaksman e Frédéric Galliano, além da cantora de origem tâmil M.I.A., cujo envolvimento com o funk brasileiro ficou evidenciado no uso das batidas de “Injeção”, de Deize Tigrona, em uma das músicas de seu primeiro disco.

Ademais, M.I.A. nos interessa mais uma vez, pois, anos mais tarde, participou do projeto do grupo Buraka Som Sistema, emprestando sua voz à música “Sound of Kuduro”. A disposição que a conduz na busca e na incorporação dessas sonoridades chama atenção, haja vista que em reportagem do jornal *Folha de São Paulo*, em outubro de 2011, a cantora é vista como uma catalisadora dessa tendência que segundo ela, promoveria uma “democracia do Terceiro Mundo”.

Aqui vale a pena voltar à discussão sobre a world music, para pontuar mais uma questão. Ao mencionar o fato de que a maior parte dos vencedores dessa categoria no Grammy tem um artista norte-americano atrelado à sua produção, Timothy Taylor (1997) chega à conclusão de que é importante haver o envolvimento de um músico que intermedeie as relações entre os dois (ou mais) mundos. Segundo ele, a autenticidade é um dos discursos mais importantes nestes casos, entretanto, para que ela possa ser entendida por audiências alheias ao contexto de produção musical onde esses gêneros estilos são inicialmente praticados, faz-se necessária a presença de um mediador. Nesse sentido, pontua a importância dada aos “intermediários ocidentais⁹⁴”, ou seja, aqueles que publicizam as manifestações musicais desconhecidas, advindas de diversas partes do mundo, em países da Europa e nos Estados Unidos. Nessa conjuntura, o “*brought to you by...*”, ou em tradução livre, “apresentado a vocês por...” , funcionaria como uma forma de valorizar a autenticidade da música e a “descoberta”, como também enaltecer aquele que a revelou e, de algum modo, vai aproximar as realidades culturais daqueles que produzem seus sons em contextos (geográfica ou simbolicamente) distantes daqueles que irão ouvi-los. De certa forma, a presença desses mediadores, mesmo considerando a virtual potencialidade da internet, ainda hoje parece ser necessária para que a música produzida fora dos eixos centrais e

⁹⁴ Na versão original, Taylor usa a expressão “intermediary” para referir-se a esses músicos que transitam entre as cenas musicais globais e locais, manifestas no texto sob os termos “ocidentais” e “não-ocidentais”. Escolhemos, nesse sentido, fazer uma tradução livre e direta, optando pela palavra intermediário, em português. No entanto, para o que propomos neste trabalho, Alexandre Barbosa Pereira e Simone Sá sugerem ser mais apropriado denominar aqueles que viajam pelo mundo atrás de “novas” e instigantes sonoridades, como “mediadores”. Essa é uma discussão ampla e carece de uma análise melhor aprofundada. Para o que nos propomos neste momento, podemos pontuar a contribuição de Gilberto Velho (2010) que apresenta o mediador como aquele cujas principais marcas seriam trânsito entre universos simbólicos distantes e a capacidade de interpretar e traduzir códigos distintos.

tradicionais – no caso que nos interessa mais de perto, o funk brasileiro e o kuduro angolano –, sejam executadas para além de seus respectivos países. Portanto, para se tornarem conhecidos pelo público estrangeiro, gêneros como esses, precisaram antes, em alguns casos, ser reconhecidos e valorizados por DJs, produtores e músicos, numa espécie de reatualização, em tempos de *global ghettech* do modelo praticado ainda nos tempos da world music.

A cantora anglo-cingalesa, M.I.A., mencionada diversas vezes ao longo do trabalho e a quem estávamos nos remetendo, destaca-se por estar entre dois mundos, seja por sua origem, seja pela permanente busca de novas sonoridades. Seu primeiro disco, *Arular* (2005), traz influências diversas, entre elas, como já indicamos, uma versão da música “Injeção”, da MC carioca Deize Tigrona. Além disso, contribuiu com uma compilação de funk carioca, alguns meses antes do lançamento de seu primeiro trabalho, produzido por Diplo. Anos mais tarde, participou da música e do vídeo “Sound of kuduro”, da banda portuguesa Buraka Som Sistema. As contribuições com artistas não americanos ou europeus não acabam por aí. A matéria a que nos referíamos, por exemplo, na qual a cantora é colocada como uma espécie de embaixadora dessas novas sonoridades, destaca o fato de ela ter-se envolvido ainda com os trabalhos musicos nigerianos.

Diplo é um produtor e DJ norte-americano, responsável pelo comando do selo *Mad Decent*, cuja descrição no Facebook aponta como objetivo “trazer à luz novos gêneros e culturas para a já diversificada comunidade da música”. É um entusiasta dos sons que surgem por todo o mundo, sendo o funk brasileiro e o kuduro angolano apenas alguns deles. Codirigiu com o brasileiro Leandro Hbl, o filme *Favela on Blast* (2008) que circula pelas diversas comunidades do Rio de Janeiro em busca dos MCs e das pessoas que fazem do funk carioca parte de suas vidas. É ele, inclusive quem apresenta o contexto no qual o gênero é produzido ao narrar a introdução da versão americana do filme. Em uma entrevista em 2011, ao Portal Terra, sobre sua experiência com o funk brasileiro, Diplo comenta⁹⁵:

Essa música é legal, sabe? Acho que a mesma coisa [preconceito] aconteceu com o samba, nos anos de 1930 e 1940, as pessoas provavelmente não gostavam disso, elas achavam que era música do

⁹⁵ Ver: “DJ Diplo declara sua paixão por tecnobrega e funk carioca” .

gueto. Mas as pessoas estão orgulhosas dele agora porque é bom para exportar, é como café ou açúcar ou algo do Brasil, como o funk, as pessoas o adoram fora do Brasil.

O DJ, produtor e jornalista alemão Daniel Haaksman foi um dos primeiros estrangeiros a fazer compilações de funk carioca, ainda em 2004. A falta de material disponível na internet naquele ano, época da descoberta da “novidade” sonora, assim como mencionado por Diplo, foi também um fator essencial para motivá-lo a fazer incursões nas favelas cariocas onde constatou a quantidade de artistas envolvidos com o gênero e o potencial que aquela música tinha sobre as pessoas. Dessa primeira visita teria surgido a primeira coletânea *Rio Favela Funk – Favela Booty Beats*. A proposta, mostrar ao mundo uma música não conhecida ou diversa daquela a que estão acostumados a ouvir os estrangeiros quando pensa-se no Brasil⁹⁶. Em entrevista a Cláudio Manuel, disponível no site Overmundo, Haaksman pontua:

[...] Meu trabalho musical vem de posições diferentes: o “dj digger”, sempre procurando música obscura e boa; o “etnólogo”, explorando novas terras em música; “o curador”, selecionando a música explorada. Tudo junto contando uma história através das coletâneas.

Em outra ocasião, Haaksman coloca-se como embaixador do gênero na Europa; além disso, a ele é creditado o nome pelo qual o funk brasileiro é reconhecido fora do país, “baile funk”. Entretanto, este não é o único gênero ou estilo ao qual dedica sua escuta ou promove em seu site e em seu programa de rádio. Estes, oferecem uma variedade de músicas ligadas a países do universo lusófono, como Portugal e Moçambique. Para o que mais nos importa aqui, cabe

⁹⁶ Alguns meses antes a música “Quem que caguetou?” (2000) dos brasileiros Tejo, Black Alien e Speed, já embalava o comercial do X-Trail 4x4 - automóvel da montadora japonesa Nissan -, veiculado nos anos de 2003 em países da Europa. Por sua ampla veiculação acabou por tornar-se também um hit nas pistas dos clubes e em algumas estações de rádio daquele continente. Na propaganda, ainda disponível no Youtube, atletas correm pelas ruas, algumas delas reconhecíveis de São Paulo em direção ao carro. Segundo matéria do Jornal Folha de São Paulo, a escolha da música foi feita pelo diretor francês Frédéric Planchon, apreciador de funk carioca, que a despeito da letra que versa sobre armas, violência, perseguição, traição, impunidade e corrupção, a teria escolhido sobretudo por conta de suas batidas. O sucesso foi tamanho que o funk foi lançado por uma gravadora alemã, ganhou diversas versões e ainda foi eleita na França, como uma das melhores músicas de comercial daquele ano. Ver: “Nissan X trail by Frédéric Planchon”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=us75DwsuSP0> e “Quem que cagoetou?”, de Tejo, Black Alien e Speedy, é hit na Europa. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0512200324.htm>.

notar que o DJ colaborou, por exemplo, com músicas do produtor e cantor angolano Coréon Dú, personagem anteriormente mencionado por estar ligado a diversos projetos nos quais o kuduro está envolvido. No caso mais específico deste gênero, outro nome parece ser também importante, o DJ francês Frédéric Galliano, que desde de 2006, ano de lançamento da coletânea *Kuduro Sound System*, tem levado a música e a dança angolanas, algumas vezes acompanhado dos músicos que as produzem, aos clubes europeus. Destes exemplos, vale assinalar ainda, as ideias da presença no contexto de criação, da busca e do “descobrimento” envoltos nos discursos desses apreciadores externos. Além disso, a sonoridade e a criatividade dessas músicas parecem ser os grandes chamarizes que os levam até o conhecimento dessas sonoridades ao redor das (periferias) do mundo.

Contudo, se o funk do Brasil e o kuduro de Angola (e também em Portugal) têm circulado para além das fronteiras geográficas e imaginárias que separam centro e periferia, global e local, cativando a atenção de DJs, produtores e músicos mundo afora, não podemos afirmar que eles tenham se estabelecido como gêneros por si mesmos fora (e, no caso da música brasileira, nem mesmo dentro) das localidades onde são criados. Principalmente se os compararmos a gêneros como o rock 'n roll, o hip hop ou o reggae, por exemplo; gêneros que uma vez apropriados estabelecem-se fora dos países onde surgiram. Os últimos dois são especialmente interessantes de serem levados em consideração para o que propomos nessa pesquisa, especialmente por terem sido criados em contextos urbanos periféricos sejam das grandes cidades americanas, como no caso do hip hop, seja nos subúrbios da capital jamaicana, Kingston – duplamente periférica se considerarmos concomitantemente sua relação com os grandes centros de produção de música. Sobre esse gênero, Chris Gibson e John Connell (2003) apontam ser “de longe a música diaspórica mais familiar [...] primariamente centrada na Jamaica onde tem sido frequentemente o mais valioso produto para exportação”. Nesse sentido, continuam:

Os próprios jamaicanos referem-se ao reggae concomitantemente como “entretenimento íntimo” [tradução livre para “innertainment”] e externo ao nacional [tradução livre para “outer-nacional”], uma música concomitantemente de prazer e de protesto na Jamaica e ao redor do mundo, o resultado da identificação político popular dando a Bob Marley e

sua música "um profundo impacto na diáspora negra e na comunidade pós-colonial"⁹⁷.

Ainda na mesma direção, Carlos Albuquerque (1997:9) comenta:

Hoje, o reggae é [diferente de outras manifestações musicais que tiveram sucesso e aceitação passageiros] o único gênero musical do Terceiro Mundo a quebrar a barreira do *establishment* pop. O único não nascido sob o manto da Union Jack e da Star Stripes a frequentar as paradas da Billboard e animar pistas de dança em Londres, Tóquio e Nova York.

Assim como o reggae, o hip hop é formado a partir de um conjunto diverso de influências e tem circulado desde muito cedo para além das fronteiras de sua criação. Deste modo, concordamos mais uma vez com Gibson e Connel (2003) no momento em que apontam que “desde o reggae, o hip hop tem sido provavelmente a trilha transnacional urbana mais difundida” pelo mundo e provavelmente uma das mais adaptáveis às demandas locais. Nesse sentido, tanto o reggae, quanto o hip hop – tendo o rap como sua vertente musical –, quando viajam carregam consigo não apenas elementos musicais, como também seus discursos e reivindicações, o modo de se vestir, de falar, que uma vez apropriados por audiências externas ao seu contexto inicial de criação ganham outras camadas de significados. Gêneros musicais, por fim, que têm desde os anos 1980 se mostrado em sua potencialidade de conduzir e ampliar seus estilos de vida para além das fronteiras das periferias das grandes cidades, assim como para além dos países onde foram primeiramente constituídos, ou seja, são entendidos e marcados pela transnacionalidade.

Portanto, se reiteramos a ideia de que o funk brasileiro e o kuduro angolano têm se espalhado pelo mundo, seja por meio da apresentação de seus músicos, seja como parte de sets, coletâneas e inspiração para produtores estrangeiros, ainda não podemos indicar seu estabelecimento de forma contínua. Nesse sentido, podemos sugerir que a despeito desse interesse internacional é em suas respectivas localidades – Rio de Janeiro, São Paulo e outras cidades brasileiras, para o caso do funk, Luanda e Lisboa, para o caso do kuduro –, que são principalmente

⁹⁷ Tradução nossa para: “Jamaicans themselves have referred to reggae both as “innertainment” and “outer-national”, a music of both pleasure and protest, unconstrained by national borders and able to adapt and respond to new conditions. Reggae linked the spiritual and mystical elements of rastafarianism with protest in Jamaica and across the world, the resultant popular political identification giving Bob Marley and his music 'a profound galvanizing impact throughout the black diaspora and the postcolonial community”.

produzidos, apreciados e capazes de criar significados em suas comunidades. Estes significados, alicerçam-se para além da simples curiosidade efêmera, pois, baseiam-se, sobretudo, na continuidade da escuta e nas práticas cotidianas. Essa percepção parece melhor entendida, se tomarmos, novamente, a comparação com o hip hop ou o reggae. Gêneros que uma vez apropriados por músicos e público são transformados e readaptados às realidades e demandas locais, consolidando-se assim, para além das fronteiras nacionais dos países onde surgiram. Ou ainda, sons que se desterritorializam e ao ganharem significações locais reterritorializam-se em circunstâncias e ambientes diversos. Aparentemente, mesmo aqueles que lidam com essas músicas eletrônicas periféricas, entre eles, o próprio Wayne Marshall – a quem nos referimos anteriormente por tentar qualificar esses e outros sons sob o rótulo de *global ghettotech* –, apontam para o fato de que são alguns os clubes, DJs e apreciadores aos quais esse tipo de música alcança. A principal mudança relacionada a essas sonoridades estaria acima de tudo assentada na facilidade de produção, acesso e distribuição que têm ganhado por meio da utilização de aparatos tecnológicos tais como softwares (em alguns casos, pirateados), aparelhos eletrônicos usados ou comprados a baixos custos, acrescidos aos usos possíveis da rede mundial de computadores (sites especializados, blogs e MP3, por exemplo). (ROCHA, 2009; BAILEY, 2010).

Não estamos, no entanto, negando a conquista de espaço do funk brasileiro e do kuduro angolano, mas, apenas matizando que há diferentes formas de consumi-los, dentro e fora dos ambientes onde foram criados. Nesse sentido, ao conceber a sociedade contemporânea como compósita, Bernard Lahire (2008) afasta-se de modelos teóricos que vinculam gostos pessoais apenas às classes sociais. Amparado sobretudo nas múltiplas circunstâncias e práticas efetivas nas quais os indivíduos estão envolvidos, o sociólogo francês aponta para a exposição às socializações heterogêneas que viabilizariam aos sujeitos a mistura de gêneros culturais, sejam eles, música, literatura ou cinema. Essas combinações não são apenas possíveis, mas, esperadas e atingem sujeitos de todas as classes, no que denomina “variações intra-individuais”. É a partir dessa ótica que Lahire entende o fato de um mesmo indivíduo interessar-se por aquilo que é considerado legítimo ou ilegítimo, dentro do(s) grupo(s) aos quais pertence. Essas afirmações conduzem

à ideia de que não se deve imaginar que a apreciação de diferentes gêneros dentro dos campos culturais específicos dos sujeitos, ocorra de maneira uniformizada, uma vez que os contextos e as razões pelas quais um artefato cultural é consumido devem ser sempre avaliados. Com isso, gostaríamos de apontar que o engajamento e as práticas em relação ao funk brasileiro e ao kuduro angolano, podem diversificar-se, dependendo dos contextos e das pessoas aos quais são expostos.

Nesse sentido, mais especificamente sobre o kuduro e as diferenças que guarda em relação a outros gêneros musicais angolanos, Marissa Moorman (s/d) aponta:

Parte da novidade do kuduro, em comparação com outros tipos de música angolana, está, portanto, em sua visibilidade e projeção global – não em um senso intrínseco de alcance mundial, mas antes em sua mobilidade e em seu público, numeroso além das fronteiras de Angola e fora do continente africano. Tomando a globalização em um sentido totalizante, o título de um recente artigo na revista *Universo*, uma publicação de luxo produzida pela Sonangol (companhia estatal de petróleo de Angola), proclama o kuduro como “O ritmo angolano que está sacudindo o mundo”. O kuduro não é, contudo, nem encontrável nem apreciado uniformemente ao redor do mundo. Seu público está, em vez disso, localizado em regiões adjacentes aos dois lados do Atlântico e é justamente essa especificidade que sinaliza o envolvimento do kuduro em vários estágios da globalização e em vários imaginários transnacionais (incluindo o afrodiaspórico, o luso-imperial e o socialista internacional).

Entendemos que alguns dos pontos mencionados por Moorman para mensurar o alcance do kuduro angolano também possam ser pensados no caso do funk brasileiro, pois, se por um lado, apesar de sua mobilidade, ambos parecem não constituir-se como prática regular amplamente estabelecida para além de suas fronteiras, por outro, assemelham-se no tocante à visibilidade e à sua relação com o imaginário (global).

Considerações finais (Outro)

AVISO ANTI-PIRATARIA DO FBI

Assim como o funk brasileiro, o kuduro foi censurado e desenvolvido fora dos circuitos clássicos da indústria musical. Gênero musical híbrido, vindo dos subúrbios de Luanda na Angola, o kuduro, (pronuncia-se “kuduru”, literalmente “cu duro” em português é uma mistura de semba (o ancestral do samba brasileiro), de kizomba (um primo do zouk) e do electro. É em 1996 [...] que Tony Amado, produtor angolano, criou a primeira música eletrônica 100% africana⁹⁸. (Abertura do videoclipe de Les Princes du Kuduro, “Mwangole” - Angola)

As estéticas das periferias parecem estar em voga, foi essa a percepção que nos trouxe até aqui. Musicalmente falando, notamos uma tendência dessa valorização que enxerga na gradual democratização da tecnologia e nos fluxos culturais globais, a possibilidade de protagonismos vindos dos lugares mais inesperados, causando para alguns, curto-circuitos nas lógicas operacionalizadas pelas grandes gravadoras. O funk brasileiro e o kuduro angolano são apontados como dois dos diversos gêneros musicais que podem ser incluídos nessa tendência na qual estúdios caseiros, tecnologia barata, pirateada ou gratuita, meios de comunicação mais acessíveis (embora não desinteressados) viabilizariam as conexões e bricolagens entre o local e o global.

Nesse sentido, as aproximações entre o funk brasileiro e o kuduro angolano parecem ser constantes, nos meios de comunicação e até mesmo entre alguns dos músicos que participam dos dois movimentos, como podemos notar a partir da citação acima. Não pretendemos aqui descaracterizar as peculiaridades de cada manifestação musical, mas, sobretudo, entendê-las nos baseando naquilo que têm em comum entre si. Outras características semelhantes podem ser buscadas também no fato de serem atualmente, em sua maioria, produzidos nas periferias de grandes cidades (entendidas em um duplo sentido, tanto na sua localização no espaço urbano, quanto na sua posição na indústria da música), além do emprego extensivo das tecnologias de comunicação e produção de música, utilizadas a

⁹⁸ Tradução nossa para a mensagem de aberturado vídeo mencionado: “FBI ANTI-PIRACY WARNING Comme le funk brésilien, le kuduro a été censuré et s'est développé em dehors des circuits classiques de l'industrie musicale. Genre musical hybride, issu de faubourgs de Luanda en Angola le kuduro (prononcez 'koudourou', littéralement 'cur dur' en portuguais) est une mélange de semba (l'ancêtre de la samba brésilienne), de kizomba (un cousin du zouk) et d'electro. C'est en 1996 [...] que Tony Amado, producteur angolais, créé la première musique électronique 100% africaine”. Ver: Les Prince du Kuduro Mwangolé (Angola) 2008. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=5El-x-5SlwU>.

serviço da criação e da divulgação de seus sons. São, apesar disso, claramente diferentes em seus processos históricos e trajetórias, um desafio para a pesquisa, mas, não um impedimento intransponível para sua realização.

No Brasil, o funk nacional experimenta uma dupla e ambivalente condição. A primeira, herança dos tempos em que a figura do pivete foi substituída pela do funkeiro no imaginário social carioca e brasileiro. Herança dos arrastões e das crises de desconfiança política, econômica e social, pelas quais o Brasil passou no início dos anos de 1990. Neste contexto, o funk - e suas práticas de dança e sonoras -, foi entendido como música (de) pobre, supostamente relacionada ao crime, à violência e à excessiva sexualidade dos corpos, tornando-se, deste modo, suscetível de ser perseguido por setores dos meios de comunicação, pela polícia e por políticas de governo que tentam, desde então, criminalizá-lo e desconsiderá-lo como uma expressão cultural. Em paralelo com essa situação, as polêmicas nas quais está envolvido, têm dado visibilidade ao gênero e criado uma atmosfera de fascínio em torno dele, que, nos últimos anos, tem experimentado a valorização de seus artistas, alguns deles, estampam capas de revistas, são matéria de jornal, parte das trilhas sonoras de telenovelas e peças publicitárias.

Entretanto, parece haver um certo afunilamento para que o gênero seja amplamente publicizado, pois, não são todos os funkeiros que aparecem nos programas de rádio e TV, nem todas as vertentes musicais que o formam que experienciam a mesma condição. Mas, aparentemente, os músicos sabem transpor essas questões e limitações, encontrando modos alternativos de manifestar-se. A título de exemplo, é comum que alguns desses artistas tenham mais de uma versão para a mesma música, que é sacada dependendo do público a quem a apresentação se destina. Em um trecho do filme *Favela on Blast* (2008), em meio a uma apresentação da funkeira Deize Tigrone, essas diferenças e os modos de lidar com elas são claras e sugerem as estratégias buscadas pelos artistas. Antes de cantar uma de suas músicas ela diz: “Mulherada, tem amante aqui nesse baile? Tem fiel? Vocês sabem que quando eu tô na TV, eu não posso cantar putaria, aí eu fico toda acanhada”. Poderíamos pensar nesse sentido, se o conceito de *crossover*, cunhado a partir das ponderações de Angela Gilliam (1996:230), caberia neste caso. A autora pontua:

O conceito de crossing over está fundamentalmente vinculado a uma sociedade na qual as desigualdades estruturais entre grupos são a norma. Isto implica uma definição compartilhada da direção tomada pela evolução cultural e pelo desenvolvimento social - em outras palavras, qual é a direção que significa progresso. Nos Estados Unidos contemporâneo, crossover se refere, de maneira geral, a uma transformação substantiva da música, do comportamento e dos trajes, simbólicos, mas culturalmente significativos, dos músicos. A “significação cultural” está na diferença presumida entre a etnicidade do grupo do qual a música ou músico provém e a da população alvo da transformação. Acima de tudo, crossing over é adaptar a expressão musical da pessoa ao “mercado” presumido.

Neste processo haveria um modo de apropriação no qual a mutualidade deixaria o centro do encontro para dar lugar apenas a uma lógica mercadológica, retirando da música sua carga contestatória. Neste “acerto”, no momento em que tais transformações se dão, aparentemente não haveria a possibilidade de trocas recíprocas, mas, sobretudo, seria constituída uma via de mão única na qual o mercado de música apropria-se e/ou legitima uma cultura subordinada, com o intuito de torná-la mais palatável e vendável a um público mais amplo (Idem.: 231). Esse é um cenário particularmente encontrado no contexto norte-americano, entretanto, segundo Gilliam, a mesma lógica pode ser pensada em um cenário global. Podemos propor que são necessárias mediações no sentido de pontuar se as apropriações do funk brasileiro se encontram nessa dimensão e, além disso, pensar se essa chave analítica nos é adequada para entender as diferenças entre a música que toca nas comunidades e aquelas que vão para TV ou o rádio, mas, precisam adaptar-se para que tal fluxo ocorra. Insinuamos que tais adaptações nem sempre sejam um caminho de mão única, pois, os músicos são eles mesmos capazes de forjar suas próprias estratégias quando trata-se tornarem-se visíveis e publicizar seus trabalhos. Embora sejam evidentes os usos de músicas mais “leves” pela mídia, como sugerimos anteriormente, este processo parece aportar em uma esfera consciente pois, os funkeiros estão acostumados a mudar os trechos das letras considerados polêmicos ou inaceitáveis pelo grande público para que suas músicas apareçam na TV ou sejam ouvidas nas rádios. Isso seria verdadeiro para alguns artistas, principalmente aqueles que têm mais acesso aos meios de comunicação mais tradicionais.

No caso do kuduro, a viagem é outra e começa com a movimentação de angolanos em direção a Portugal no momento em que o país enfrentava uma guerra

civil. Essa movimentação permitiu que os jovens angolanos fugidos dos conflitos e de suas consequências, entrassem em contato com as sonoridades eletrônicas e a tecnologia de produção de música da época. Outra parte da viagem acontece dentro do próprio país, em um movimento no qual os angolanos saem das regiões mais efetivamente afetadas pela guerra em direção aos musseques de Luanda, hoje considerados grandes centros criadores do kuduro.

Ainda que pareça experimentar uma melhor condição internamente, sendo bem-aceito nos diversos meios da sociedade angolana, constatamos que nem sempre as coisas se deram deste modo; entretanto, o gênero outrora criticado, atualmente é capaz de ser entendido a partir de sua capacidade de mediar corporalmente e curar os traumas das sucessivas guerras, além de ser considerado em sua possibilidade de representar as mudanças econômicas pelas quais o país tem passado nos últimos anos. Pode ser entendido, portanto, como a música de uma nova, cosmopolita e contemporânea Angola. Não obstante, ainda que afigure ser melhor aceito pela sociedade angolana, ainda aqui, não são todos os envolvidos com o gênero que ganham reconhecimento internacional, circulam mundialmente ou são agregados a projetos como Os Kuduristas, que têm o propósito de levar para além das terras angolanas a cultura do país.

Apesar dessas diferenças, há outro elemento capaz de aproximar o funk brasileiro e o kuduro angolano. Apesar de serem produzidos, algumas vezes de maneira precária, suas sonoridades chamam atenção de um público diverso, por vezes, disperso e distante, mas, que enxerga neles grandes potencialidades criativas. Isso permitiria, em alguma medida, que eles sejam “descobertos” e apreciados por audiências estrangeiras, ciosas por ouvir e divulgar as novidades sonoras surgidas ao redor do mundo. Consideramos, no entanto, que o interesse internacional por esses gêneros não configura necessariamente seu estabelecimento enquanto estilo de vida para além de suas fronteiras, mesmo sendo possível identificar que os seus sons e músicas circulam através das mãos e das vozes de DJs, produtores e músicos por um lado, ou nas apresentações que os próprios funkeiros e kuduristas fazem ao redor do mundo, por outro. Esta ideia evidencia-se principalmente se os compararmos a outros gêneros como o reggae e o hip hop (considerado a partir de sua expressão musical, o rap); estas são

manifestações musicais criadas nas periferias de grandes cidades que desterritorializam-se e ao reterritorializarem-se carregam consigo algumas de suas práticas, como também ganham peculiaridades nas localidades onde são assentados. Nesse sentido, nos parece que embora externamente sempre encontrem audiências dispostas a valorizar suas criatividade, é dentro de seus respectivos países que o funk brasileiro e o kuduro angolano encontram seu público mais fiel. Entretanto, isso não torna suas práticas, músicas e anseios sobre o mundo, menos globais; sobretudo, em um contexto no qual a imaginação e o imaginário aparentemente transcendem espaços simbólicos e físicos, configurando deste modo, uma entre as variadas possibilidades de articulação entre o local e global.

Bibliografia

- ADORNO, Theodor W. A indústria cultural. In: Gabriel, Cohn (org.). **Adorno. Coleção Grandes Cientistas Sociais**, SP: Ática, p. 93-99, 1994.
- AGIER, Michel. DISTÚRBIOS IDENTITÁRIOS EM TEMPOS DE GLOBALIZAÇÃO. *Mana*. 2001, vol.7, n.2
- ALBUQUERQUE, Carlos. **O eterno verão do reggae**. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- ALISCH, Stefanie e SIERGET, Nadine. Angolanidade revisited, 2011. Disponível em: <http://www.buala.org/pt/palcos/angolanidade-revisited-kuduro>. Acessado em 2012.
- _____ Dancing war trauma in Angolan kuduro In: BISSCHOFF, Liselle and Van Peer, Stefanie. **Art and trauma in Africa: Representations of reconciliation in music, visual arts, literature and film**. New York: Ibitarius, 2013.
- APPADURAI, Arjun. **Modernity at large: Cultural dimensions of globalization**. Univesrsity of Minnesota Press, 1996.
- ARRUDA, Angela; JAMUR, Marilena; MELICIO, Thiago and BARROSO, Felipe. De pivete a funqueiro: genealogia de uma alteridade. *Cad. Pesquisa* 2010, vol.40, n.140
- BAGULHO, Francisca. KUDURO, a batida de Luanda. 2010. Disponível em: <http://www.buala.org/pt/palcos/kuduro-a-batida-de-luanda> Acessado em: 26/09/2011.
- _____ Kuduro a batida de Luanda. O Kuduro como prática cultural dos jovens dos musseques de Luanda, 2011. (Texto para o Congresso Luso-Afro Brasil, não publicado)
- BAILEY, Thomas Bey. What in world is “global ghattotech” : radical riddims or neo-exotica. 2010. Disponível em: <http://vagueterrain.net/content/2010/03/what-world-global-ghattotech-radical-riddims-or-neo-exotica>. Acessado em: 29/04/2013.
- BECKER, Howard. A escola de Chicago. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, Oct. 1996.
- BITTENCOURT, Bruna. Funk movimentada 10 milhões por mês só no Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: www.folha.com.br. Acessado em Junho de 2009.
- Campos, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. [2. ed. rev. e ampl.]. São Paulo: Perspectiva, 1974. v. 3.
- CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano, artes do fazer**. Petrópolis: Vozes, 2004.
- CEVASCO, Maria Elisa. Dez lições sobre os estudos culturais. São Paulo: Boitempo

Editorial, 2003.

COHEN, Organizações “invisíveis” : alguns estudos de caso. In: **O homem bidimensional**. Rio de Janeiro Zahar, 1978.

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: 21/10/2011.

CONCHIGLIA, Augusta. Pós-guerra e ouro negro em Angola. **Le monde diplomatique** (versão online), 2008. Disponível em: <http://pt.mondediplo.com/spip.php?article348#nh10>. Acessado em: 14/12/11.

CONNEL, John e Gibson Chris. **Sound tracks: popular music, identity and place**. Nova York & Londres: Routledge, 2003.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. **Diário Oficial da Cidade de São Paulo**, São Paulo: Imprensa Oficial, 06 de março de 2013.

EISNER, Will. *Nova York: a vida na grande cidade*. São Paulo, Companhia das Letras, 2009.

ESSINGER, Silvio. Batidão. Uma história do funk. Rio de Janeiro: Record, 2005.

FELDMAN-BIANCO, **Bela. Antropologia das Sociedades Contemporâneas: Métodos**. 1. ed. São Paulo: Editora Global, 1987.

FORTINO, Leandro Produtores europeus buscam na África novas *sonoridades*. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u548817.shtml>. Acessado em: Junho de 2009.

FRADIQUE, Teresa. Introdução: Culture is in the house. In: **Fixar o movimento - Representações da música rap em Portugal**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2003.

FREIRE, João e HERSCHMANN, Micael. Funk carioca: entre a condenação e a aclamação da mídia. **Revista Eco-Pós**, 2003.

HERSCHMANN, Micael. **O funk e o hip hop invadem a cena**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **A globalização imaginada**. São Paulo: Iluminuras, 2007.

GILLIAM, Angela. A ideologia do crossover e sua relação com o gênero. Campinas: Cadernos Pagu, 1996.

GLUCKMAN, Max. Análise de uma situação social na Zululândia moderna. In: FELDMAN-BIANCO, **Bela. Antropologia das Sociedades Contemporâneas: Métodos**. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2009 [1940].

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro, DP&A Editora, 2006.

HANNERZ, Ulf. The local and the global: continuity and change. In: **Transnational connections**. New York/London: Routledge, 1996.

_____. Os limites de nosso auto-retrato. Antropologia urbana e globalização. Mana. 1999, vol.5, n.1 pp. 149-155.

Hernandez, Leila Leite. **A África na sala de aula: visita à história contemporânea**. Prefácio: Mia Couto. 3. ed. São Paulo: Selo Negro, 2008.

IANNI, Octavio. Globalização: novo paradigma das ciências sociais. **Estud. av.**, São Paulo, v. 8, n. 21, Aug. 1994. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141994000200009&lng=en&nrm=iso. Acessado em: 28 Nov. 2011.

KINDANJE, Jô. **Kuduro, um reinado sem rei nem coroa. Verdades sobre a origem de um produto cultural genuinamente angolano**. Luanda: Jornal dos Negócios Grupo Editora, 2011.

KRIMS, Adam. **Music and urban geography**. New York & London: Routledge, 2007.

LAHIRE, Bernard. “Indivíduo e mistura de gêneros. Dissonâncias culturais e distinção de si” ____Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0011-52582007000400006. Acessado em: 17/01/2013.

LEAL, Sérgio José Machado. **Acorda hip hop: despertando um movimento em transformação**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

LÉVI-STRAUSS, Claude. A ciência do concreto. In: **O pensamento selvagem**. Campinas: Papirus, 2002 (1989).

MARCON, Frank (2011). O kuduro como a expressão da juventude de imigração africana em Lisboa. Texto para XV Congresso Brasileiro de Sociologia. Disponível em <http://www.sbsociologia.com.br/portal/?searchword=frank+marcon&searchphrase=any&limit=6&ordering=newest&view=sear>

[ch&Itemid=99999999&option=com_search](#) Acessado em: 30/09/2012

MARCON, Frank; TOMÁS, Cláudio. Kuduro, juventude e estilo de vida: estética da diferença e cenário de escassez. Tomo (UFS) v.21, p. 137-167, 2012

MATTELART, Armand; MATTELART, Michèle. **História das teorias da comunicação**. São Paulo, Edições Loyola, 2009.

MOORMAN, Marissa. “Sempre a subir!” : música e dança kuduro na Angola pós-colonial. Texto não publicado.

NICOLAU NETTO, Michel. **Música brasileira e identidade nacional na mundialização**. São Paulo, Annablume; Fapesp, 2009.

_____ “Sobre a noção de mundo nos discursos culturais contemporâneos: relações entre universal e diversidade” . *Análise Social*, v. XLVI, p. 219-236, 2011. Disponível em:

<http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1317831134Q1oIX8or3Ev36MI0.pdf>

Acessado em: 02/11/2012.

ONDJAKI. **Quantas madrugadas tem a noite**. São Paulo: Leya, 2010.

ORTIZ, Renato. **Mundialização e Cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

PARK, Robert. “A cidade: sugestões para a investigação do comportamento humano no meio urbano” . In: Velho, O. (org.) **O fenômeno urbano**. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.

PEREIRA, Alexandre Barbosa. Funk ostentação em São Paulo: imaginação, consumo e novas tecnologias da informação e da comunicação. *Revista de estudos culturais*, 2014.

PEREIRA, Sónia. Estudos culturais de música popular – uma breve genealogia. In: **Exedra** – Coimbra: Instituto Politécnico de Coimbra, Escola Superior de Educação de Coimbra, 2011 p. 117-134.

Pinto, Tiago de Oliveira. Som e música. Questões de uma antropologia sonora In: **Revista de Antropologia**, vol.44 nº1, São Paulo, 2011.

RIBEIRO, Lúcio. Funk carioca desce o morro e invade São Paulo. Disponível em www.folha.com.br. Acessado em: Junho de 2009

ROCHA, Camilo “Globalistas” buscam sons periféricos, 2007. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u358180.shtml> Acessado em junho de 2009.

_____ Global Ghattotech. Disponível em: <http://norient.com/stories/rochaglobalghattotech/>. Acessado em: 24/09/2013.

ROBERTSON, Roland. “Globalisation or glocalisation?” **Journal of International Communication**, 1:1. 33-52, 1994.

ROBINSON, Deanna Campbell [et al.]. **Music at margins: popular music and global cultural diversity**. London: Sage Publications, 1991.

SASKEN, Sassia. **Whose City Is It? Globalization and the Formation of New Claims**. Public Culture Winter 1996 8(2):205-223.

SÁ, Simone. Quem media a cultura do shuffle? Cibercultura, gêneros e mídias. *Razón y Palabra*, v. 15, p. 1-12, 2006.

_____ Funk carioca: música eletrônica popular brasileira?!. **E-Compós** (Brasília), v. 10, p. 3, 2007.

SÁ, Simone; MIRANDA, Gabriela. Brazilian Popular Music Economy Aspects: The Baile Funk Circuit. *IASPM Journal* (Journal of the International Association for the Study of Popular music), v. 3, p. 9-18, 2013

SERVANT, Jean-Christophe. Angola: o kuduro restaura a consciência de classe. **Le monde diplomatique**, 2008. Disponível em: <http://pt.mondediplo.com/spip.php?article347>

SHERIDAN, Garth “Luanda and Lisbon: *Kuduro* and Muscking in the diaspora In: Martins, R., M. de Barros, et al., Eds. **Hispano-Lusophone Community Media: identity, cultural politics, difference**. Herefordshire, Sean Kingston Publishing, 2003.

SIMMEL, Georg. As grandes cidades e a vida dos espírito. In: **Mana: estudos de antropologia social**, vol. 11, n. 2. Outubro de 2005 [1903].

SOUTO, Jane. Os outros lados do funk carioca. In: VIANNA, Hermano (org.). **Galeras cariocas**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

TAYLOR, Timothy D. **Global pop: world music, world markets**. New York: Routledge, 1997.

_____ “World music today” In: WHITE, Bob W. (ed.) **Music and**

globalization: Critical Encounters. Indiana: Indiana University Press, 2012.

VALLADARES, Licia do Prado. **A invenção da favela: do mito de origem a favela.com**. Rio de Janeiro, Editora FGV, 2005.

VELHO, Gilberto & VIVEIROS de Castro, Eduardo. O conceito de cultura e o estudo de sociedades complexas: uma perspectiva antropológica. In: **Espaço: Cadernos de Cultura** USU 2(2): 11-26, 1978.

VELHO, Gilberto. **Individualismo e cultura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

_____. "Biografia, trajetória e mediação". In: Velho, Gilberto e Kuschnir, Karina. (orgs.) 2001. **Mediação, Cultura e Política**. Rio de Janeiro, Aeroplano.

_____. Metrópole, cosmopolitismo e mediação. **Horiz. antropol.**, Porto Alegre, v. 16, n. 33, June 2010. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832010000100002&lng=en&nrm=iso. Acessado em Outubro 2014.

VIANNA, Hermano. **O baile funk carioca: festas e estilos da vida metropolitana. Dissertação de mestrado, 1987**. Disponível na internet em: www.overmundo.com.br/perfis/hermano-vianna.

_____. Paradas do sucesso periférico. São Paulo: **Revista Sexta-Feira**, 2006.

_____. O abacaxi da cultura, 2013. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/noticias/impreso,o-abacaxi-da-cultura,995433,0.htm>
Acessado em 19/02/2013.

WACQUANT, Loïc J. D.. Três premissas perniciosas no estudo do gueto norte-americano. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, out. 1996. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93131996000200006&lng=pt&nrm=iso. Acessado em 10 out. 2014.

WACQUANT, Loïc. Que é gueto? Construindo um conceito sociológico. **Rev. Sociol. Polit.**, Curitiba, n. 23, nov. 2004. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-44782004000200014&lng=pt&nrm=iso. Acessado em 10 out. 2014.

WHITE, Bob W. Introduction In: WHITE, Bob W. (ed.) **Music and globalization:**

Critical Encouters. Indiana: Indiana University Press, 2012.

WHITE, Timothy Riddim Track: uma introdução. In: **Queimando tudo: a biografia definitiva de Bob Marley.** Rio de Janeiro: Record, 2009.

WILPER, Agnela Barros. *Kuduru de Angola. A exclusão de uma nova linguagem.* Disponível em <http://www.xiconlab.eventos.dype.com.br> Acessado em: 21/10/2011.

WIRTH, Louis. O urbanismo como modo de vida. In: Velho, O. (org.) **O fenômeno urbano.** Rio de Janeiro: Zahar, 1976.

Filmografia

FAVELA On Blast (Favela Bolada) / Favela On Blast (US version). Direção: Wesley Pentz e Leandro HBL. Brasil/EUA, 2008 (80 min.)

FOGO no museke. Direção: Fernando Wilson. Angola, 2007 (60 min.)

I LOVE kuduro: from Angola to the world. Direção: Mário Patrocínio. Portugal/Angola, 2013 (99 min.)

Off the beaten track. Direção: João Pedro Moreira. Portugal, 2013

SOU feia, mas tô na moda. Direção: Denise Garcia. Brasil, 2005 (61 min.)

Apêndice A – Os meninos do funk

Funkeiros no Festival Funk da Periferia, São Paulo, dezembro de 2013



MC Guru



MC Gaspar



MC Nego Ice

Funkeiros no Festival Funk da Periferia, São Paulo, dezembro de 2013



MC Boy SP



MC Menorzinha (Babi)

Apêndice B – Meninos do kuduro**Kuduristas na Kuduro International Conference, Luanda, maio de 2012***Max e Jerônimo**Consumix**Avó do arraso*

Kuduristas na Kuduro International Conference, Luanda, maio de 2012



Mata 2



Lil Pasta



Os Boys Fashion