

40º Encontro Anual da Anpocs

ST 26 : Reflexões e pesquisas recentes em arte e culturas nas sociedades contemporâneas

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

Autor: Manoel Sotero Caio Netto

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

Manoel Sotero Caio Netto¹

Resumo:

Este estudo se propõe analisar os campos de forças (Benjamin, 2007) dinâmicos resultantes de práticas culturais motivadas em contextos periférico-urbanos, bem como refletir sobre as inter-relações, confrontos e interpelações decorrentes desses processos sociais agenciados coletivamente (Becker, 1977). Diante desse contexto, esta pesquisa irá se debruçar sobre o Kuduro angolano e a Cumbia villera argentina, uma vez que estes compõem arranjos identitários (Hall, 2004) articulados no espaço urbano contemporâneo sob a intensa mediação e apropriação de artefatos tecnológicos. Em consonância com Hennion (2002), a perspectiva ventilada aqui é que tanto os grupos sociais como os artistas estão simultaneamente à procura da construção de suas identidades, e que estas giram em torno de certas práticas artísticas. Desta maneira, analiso a construção de repertórios que produzem deslocamentos sobre a periferia (Frúgoli, 2005) e contrapontos por meio da leitura transfigurada do cotidiano.

Palavras-chave: Processos de identificação, práticas culturais, periferia, ações coletivas

Introdução

A partir do interesse pelas abordagens sociológicas da música, muitos aspectos podem ser destacados. Dentre eles, desejei estudar o campo de forças dinâmico de algumas práticas culturais em contextos periférico-urbanos, a saber, o Kuduro de Luanda e a Cumbia Villera de Buenos Aires. Ao refletir sobre a ideia, Benjamin percebe que “(...) cada fato histórico apresentado dialeticamente se polariza, tornando-se um campo de forças no qual se processa o confronto entre sua história anterior e sua história posterior. Ele se transforma neste campo de forças quando a atualidade penetra nele.” (BENJAMIN, 2007, p. 512). Diante disso, faz-se necessário iniciar a discussão com um “ensaio” dessas movimentações.

¹ Doutor em sociologia e professor da Universidade Federal Rural de Pernambuco

A Cumbia Villera argentina

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

A Cumbia Villera, segundo Semán (2012), pode ser vista como vetor ou como catalisadora de sentidos e experiências locais. Concordo com o antropólogo argentino quando ele sustenta a ideia de que a movimentação desafia constantemente o investigador por não se apresentar de forma nítida e segura, muito embora possua características massivas, populares e ventile uma prática discursiva que exhibe a vivência de grupos sociais residentes na periferia de Buenos Aires. Para analisar as facetas anunciadas acima, acredito ser pertinente iniciarmos pelas origens e suas características prementes.

Em *Los pibes chorros²: estigma y marginación*, Míguez oferece uma leitura do contexto social no qual emerge a Cumbia Villera e o grupo social que dá nome a uma das bandas mais famosas do gênero. Segundo Míguez:

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

Esse seria o “ponto crítico” para o fenômeno discursivo da Cumbia Villera que, por sua vez, provoca a conformação de grupos e espaços sociais nas bordas da cidade. De

² Este, não por acaso, é o nome de um dos grupos mais famosos de Cumbia Villera de Buenos Aires.

acordo com Martín (2008), poderíamos afirmar que a ela emerge na segunda metade da década de 1990, através da criação de uma linguagem de vínculo social ancorada numa leitura aguda das vidas cotidianas populares. Não se trata de uma Cumbia qualquer, mas do tipo villera e produzida por:

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

Como afirma Semán (2012), “la Cumbia se baila pero no se permanece indiferente a sus letras, da lugar a diversión a través de la música y la letra; pero también, a través de ellas, da lugar a una mirada, a una forma de distancia y asombro”. (SEMÁN, 2012, p. 157). Fundamentalmente, essas letras assumem e incitam o consumo de álcool e outras drogas, assim como o roubo como práticas possíveis. A legalidade existe como referente, mas a sua legitimidade é colocada em xeque, visto que não são capazes de convencer ou fazer valer outro fundamento que permita a distinção entre o certo e o errado. Neste sentido, a Cumbia Villera provoca o jogo e as regras propostas pelo Estado.

Ao tocar o cotidiano por meio de instrumentos baratos e dos seus reconhecíveis sintetizadores, o gênero se desenvolve em meio às inúmeras transformações sociais, políticas e econômicas e, dentre outras coisas, se tornou um lócus privilegiado para a compreensão da sociedade argentina. Como podemos reforçar em sintonia com Alejandra Cragolini (2006), é interessante destacar as interações e a construção da subjetividade de jovens³ numa sociedade marcada por uma profunda crise econômica e formação gradual de cenários de violência e exclusão social. Esse drama social é revelado de várias formas:

en las disoluciones cotidianas, en los sentimientos contrariados, infidelidades, amores furtivos y no correspondidos. El dramatismo cotidiano y aquel vinculado con el amor conjuran la mirada festiva. En esas letras se anunciaba, a su modo, el fin da fiesta menemista, esa chorreante y torrentosa imaginación de consumo y bienestar infinito y sobre todo, ese imaginario superficial que la fiesta le habia arrebatado a los actos de la vida cotidiana (GORI, 2008, p. 358).

³ Argumento desenvolvido por Míguez em “Los Pibes Chorros: estigma y marginación”.

A Cumbia Villera congrega trajetórias de sujeitos em situação de vulnerabilidade social e, em grande parte, migrantes peruanos, bolivianos, paraguaios e colombianos (ou descendentes deles) que, na disputa pelo espaço, ocuparam a periferia da capital portenã. Neste sentido, embora tenha se tornado um fenômeno marcadamente local, a Cumbia Villera reverbera noutros países latino-americanos.

As villas, portanto, são muito importantes na construção identitária desses indivíduos ou, mais que isso, é local de afirmação identitária, onde convivem cumbieros, cartoneros⁴, desempregados, trabalhadores, piqueteiros. Esses espaços se constituem simbolicamente e na prática, pois se torna território de reconhecimento coletivo das trajetórias individuais, de grupos e, sobretudo, configura-se como lugar onde é possível promover discursos mais diretos (a transgressão se torna “possível”). Apesar disso, são conhecidas também pela falta de esgoto, dificuldade de acesso à água potável e iluminação, por exemplo. Como afirma Esteban de Gori, a identidade villera se afirma frente à cultura elitista, uma vez que: "esta identidad ambiciona fundar una cultura, una cultura de los desposeídos, que esperan a transformación radical de suas vidas" (GORI, 2005, 365). Existem, portanto, ressignificações do espaço da villa que permitem solapar a “representação” - imagem negativa cristalizada - através de outra “apresentação” decorrente de uma leitura própria dos sujeitos. Como falamos noutro momento, trata-se de uma identidade que surge das tensões, do estigma e da discriminação. Para Gori:

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

A identificação dos jovens com a Cumbia Villera se dá a partir de vários elementos da linguagem, como o uso lunfardo⁵, assim como as linhas melódicas e a experiência do baile. Soma-se a isso a encenação ou disputa social entre o “nós” (moradores das villas, excluídos, delinquentes e Cumbieros) e os “outros” (policiais, Chetos). Portanto, “el estigma se transforma en emblema haciendo operar con signo contrario las calificaciones negativas que le son imputadas”. (CRAGNOLINI, 2006).

⁴ Catadores de papelão

⁵ Termos e gírias cotidianas

Podemos afirmar que a característica distintiva da Cumbia Villera em relação a outros gêneros musicais argentinos é o modo como se apresenta a vivência e a experiência dos sujeitos. Os “relatos”, pois, são precisos - no sentido de serem necessários, mas também condizentes com a realidade e certos valores compartilhados nas villas. Poucas são as metáforas utilizadas. A poética villera é radical por fazer uso do lunfardo e de uma “linguagem “(im)própria” pouco afeita aos disciplinamentos. Entendo que a linguagem dos cumbieros “trans-borda” ou inunda o centro, ou seja, jorra e respinga no ideário hegemônico dominante, que não se demora em acionar práticas discursivas reativas. Entre os temas, aparecem o “Aguante”, o desemprego, as disputas entre villas, as relações afetivo-sexuais, o consumo de álcool e outras drogas, o tráfico, o futebol, o delito, a violência, a pobreza, a perseguição policial, a valorização da mulher e as questões de raça e classe social.

O kuduro angolano

Do outro lado do Atlântico, dentre os fenômenos artísticos e culturais que fornecem importantes fontes de apreciação para a compreensão de Angola, surge o *Kuduro*, um estilo de dança e música nascido em Luanda, nos anos noventa, que se alastrou por meio das migrações e da internet por outros países. As letras de *kuduristas* circulam localmente e em muitos outros países da Europa (principalmente Portugal). Neste sentido, um caráter problematizador do cotidiano, como também dos rumos do país são ventilados. Além disso, fazer *Kuduro* representa, para muitos dos jovens *kuduristas*, a possibilidade de acessar determinados recursos da vida social, ou seja, prestígio, sucesso, poder, dinheiro, educação, entre outros (recursos estes distribuídos de maneira tão desigual na sociedade angolana). Público e artistas narram e performatizam uma espécie de “contra-história”⁶ angolana, ressignificando o cotidiano e, especialmente, desconstruindo estereótipos.

As batidas do *Kuduro* são compostas em estúdios bem equipados, computadores pessoais, em estúdios caseiros, em lan houses, onde as letras cantadas e rimadas em português angolano, calão e inglês são produzidas. Os temas revelam o cotidiano do bairro, a identidade nacional angolana, entre outros, mas de maneira satírica e crítica. Essa forma de transfiguração, no entanto, carrega elementos que, não raramente,

⁶ SANTANA (2015)

esbarram num tipo de compreensão estreita vis-à-vis os elementos prosaicos e aparentemente distantes da crítica social.

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

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

Uma das grandes características do gênero é o seu ritmo acelerado, que o torna identificável. O *Kuduro* tem como marca as 140⁷ batidas por minuto que, embora guardem algumas semelhanças, são motivos de disputas pela criação, inventividade e originalidade⁸. Estas são criadas a partir de colagens de sons pré-fabricados, que são modificados ou produzidos digitalmente por meio de controladores MIDI⁹ e/ou baterias eletrônicas. Segundo Wilper, “apesar de assistirmos actualmente a uma maior afirmação dos intérpretes, são ainda os Dj’s que vão marcando diferença com algumas produções que tornam o Kuduro um estilo musical sempre vivo”. (WILPER, 2011, p. 2).

Os estúdios caseiros foram montados¹⁰ nos *Mussekes*, os programas são crackeados¹¹, os artefatos manipulados, os zungueiros¹² distribuem e divulgam os artistas

⁷ Chamamos de batida a unidade de tempo, também denominada de pulsação. Um minuto com 140 batidas dentro dele implica na produção de um ritmo frenético.

⁸ Os DJs são aqueles que procuram inovar e se diferenciar nesse processo, fundamentalmente. Os kuduristas normalmente procuram mais de um DJ para a composição de um disco. Cada um tem a sua marca. Essa diferença torna o disco mais dinâmico, segundo o que ouvi de Puto Lilas.

⁹ Abreviatura de Musical Instrument Digital Interface, “possibilita a troca de informações digitalizadas entre dispositivos, instrumentos eletrônicos e equipamentos das mais diversas tecnologias e marcas (DOURADO, 2008, p.206). Segundo Iazzetta, “no computador tornou-se possível simular diversos processos sonoros e controlá-los a partir de qualquer tipo de interface externa, até mesmo por meio de instrumento tradicional” (IAZZETTA, 2009, p. 189).

¹⁰ Para o fenômeno da emergência de cenas urbanas musicais periféricas, o barateamento dos artefatos de produção é muito importante. Os estúdios “caseiros” de gravação são espaços que permitem o registro, a mixagem e captação das vozes, além do que subvertem a lógica de uso de instrumentos tradicionais. Na década de 1990 temos essa “popularização” dos computadores desktop que, por sua vez, permitiu aos agentes a manipulação sonora e a familiarização com as técnicas desse registro. Desta forma, aquilo que só era possível acontecer em estúdios dispendiosos, passa a ser de “domínio público”.

(por meio da venda de discos reproduzidos informalmente) e a produção nas ruas e mercados. Por último, os candongueiros¹³ estão a escutar e provocar uma “paisagem sonora” em Luanda.

No artigo *Angola revisited*, as pesquisadoras Siegert e Alisch reforçam que:

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

Em pouco tempo, o *Kuduro* como estilo de música invadiu os meios de comunicação de massa em Angola e se tornou objeto de consumo cultural mais amplo, principalmente entre os jovens. Embora suas primeiras manifestações tenham ocorrido a partir do início da década de 1990, nos últimos anos esse gênero não se limitou aos circuitos negros ou populares, mas passou a fazer parte do campo de preferências também dos jovens de classes médias não só de Luanda, mas de Portugal também. Essa reconfiguração é de suma importância para não incorrerem numa leitura simplista do fenômeno. Alguns discursos vão reivindicar essa resistência heroica dos mussekés, mas, por outro lado, existem aqueles que buscam mostrar esse “diálogo cultural”.

Nesse contexto, a música de Angola processa tal dinâmica trilhando caminhos particulares onde as tecnologias foram manipuladas de modo astuto e orientadas, em certa medida, por uma perspectiva de autonomia¹⁴. Essa conjunção de novas tecnologias coincide, no país, com uma mudança social significativa, haja vista o adensamento populacional da cidade de Luanda resultante das transformações das relações políticas, da independência recente, do fim da guerra civil e de uma maior liberalização econômica (WILPER, 2011).

Por essas razões, reforço a compreensão do *Kuduro* enquanto prática discursiva e produção cultural, não apenas modalidade de consumo. Resultam dessas ações coletivas

¹¹ Ações de quebra de segurança dos programas protegidos.

¹² Estes seriam os camelôs.

¹³ Sujeitos que transportam os passageiros em pequenos coletivos

¹⁴ Reconheço, como tese, que essa apropriação gera graus diferenciados de autonomia

diversos discursos que sugerem a (re)construção de uma *angolanidade*, de um estilo de vida cotidiano tipicamente *mwangole*¹⁵, de uma música que represente o povo angolano e, por que não, de um espectro cultural apartado das imposições da empresa colonial lusitana. Nessa significação, o *Kuduro* pode ser examinado como uma manifestação cultural juvenil¹⁶ ou mesmo como um *lifestyle*. Como afirma Marcon:

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

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

“Edição” do problema de pesquisa

Diante desse repertório, identificamos algumas práticas e sentidos que estão em sintonia. Esses gêneros se apropriaram e fazem usos estratégicos das tecnologias digitais para a circulação das músicas, valorizam ou produzem o espaço social da periferia¹⁷ e elaboram discursos do local e dos acontecimentos musicais. A ação coletiva é importante nessa construção de identidades simultâneas de artistas e público, embora os sentidos sejam diversos. Torna-se relevante destacar que estes gêneros promoveram estratégias de produção semelhantes a partir de usos inventivos das tecnologias digitais que se

¹⁵ Angolano

¹⁶“O kuduro envolve majoritariamente um perfil etário entre 13 e 26 anos, que consome e acessa informação associada ao estilo com o qual estão envolvidos”(MARCON, 2012, p. 8).

¹⁷Penso que a noção de periferia vai além do referente espacial. Enquanto espaços de pobreza nas cidades, “as favelas e periferias seriam mesmo indissociáveis da concepção dual – e hegemônica - da realidade urbana, que no correr das últimas décadas se expressaria através de diferentes polaridades, “tais como formal-informal, integrado-excluído, favela-bairro, centro-periferia”, sempre tendo a questão da “ilegalidade” como um dos “critérios diferenciadores” desses pólos” (ROSA, 2009). Ir além desse referente espacial implica abranger referentes simbólicos ou mesmo axiológicos. Contudo, compreendo que essa categoria pode ser problematizada, fundamentalmente, a partir da perspectiva dos agentes investigados, já que podemos problematizá-la também como categoria nativa.

difundiram no final dos anos 1990 e início dos anos 2000, quando também acontece a cisão das empresas de fonogramas e de tecnologias. (NICOLAU, 2008)

A proposta, portanto, estará atenta a este campo de forças, isto é, ao nível de tensão que esses gêneros carregam no seu processo de agenciamento. Porém, gostaria de deixar claro ao longo deste artigo que os gêneros não se definem numa posição anti-capitalista, mas podemos perceber muitas vezes um desejo de ingresso nesse mercado das *Majors*¹⁸. Reforço essa ambivalência e tensão dos agentes em relação às lógicas da indústria cultural, já que a “confrontação” pode não se configurar como ideologia - mas, muitas vezes por necessidade ou posição - e a integração pode ser desejada.

Em consonância com Soares¹⁹, compreendo que a ideia de “confrontação” e contraposição nos traz algo mais dinâmico e condizente com o que observei nos fenômenos investigados. São movimentações e agenciamentos que surgem no influxo dos processos de modernização e, ao produzir uma dicção distinta e marginalizada frente à cultura oficial, produzem “confrontos”, ainda que não possamos demarcar claramente uma posição ideológica. Neste sentido, poderíamos notar uma constelação de elementos culturais que se abre numa dinâmica de manifestações complexas de alteridade e ethos sociais, mesmo que se apresentem, em alguma medida, mitigados na lógica de mercado.

Segundo Soares, a palavra resistência carrega implícita ou explicitamente a ideia de contenção que, na sua compreensão, não deveria sobrepujar os processos, dinâmicas e articulações mais complexas no âmbito da cultura. Segundo ele, por mais arraigados que sejam os valores de um grupo, o que lhe escapa ou o que é desejado não deveria ser tratado como resistência, pois já é outra coisa. Quando um grupo social “resiste” politicamente a algum tipo de mudança, seja ele por quaisquer critérios ou horizontes, o próprio grupo se recria, cultural e politicamente, no sentido de que erige os argumentos necessários para sua contraposição. No lugar de resistência, por esses motivos, Soares prefere pensar em contraposições ou em dissidências, quando o momento instituinte se insurge ao instituído. Em sintonia com Deleuze, Soares admite que o devir estaria

¹⁸Companhias ou gravadoras que monopolizam a produção e distribuição de música gravada no mundo (DIAS, 2000).

¹⁹ Sirvo-me aqui da argumentação feita por meu orientador sobre questões de resistência cultural no processo de orientação. Esse uso “precoce” da ideia dele, que está sendo desenvolvida para publicação posterior, fez-se necessário em virtude da percepção da rigidez que o termo poderia induzir. Nesse sentido, a relativização ou compreensão do conceito de resistência passa pelo diálogo com Soares.

marcado pelo elemento rizomático, que ocupa espaços, labirintos, enfim, apropria-se e se ramifica como algo viral - que contamina. Não obstante, tudo seria muito ambivalente, pois tudo isso poderia descambar no sentido utópico ou mesmo num sentido conservador.

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

Posso dizer que me aproveito da abertura metodológica promovida pela etnomusicologia contemporânea e epistemologias interacionistas, ou seja, estou atento aos sentidos dos agentes mesmo em se tratando de música pop²⁰. No caso da etnomusicologia contemporânea localizamos muitas interfaces com a sociologia, tendo em vista o seu recente interesse pelas músicas urbanas (não se trata mais de pesquisar somente aquele “outro” que é distante). Essa relação da música vs alteridade nos coloca algumas questões, uma vez que pensar “o outro” pode nos trazer - em extremos - uma visão romântico-idealista das práticas, como também, por outro lado, uma visão eurocêntrica. O que deve ficar claro, desde o início, é que procuro compreender os sentidos atribuídos pelos agentes à prática musical e não seria possível resolver a questão sob o prisma adorniano do “fetichismo na música” ou da “regressão da audição” (ADORNO, 1999) que, por sua vez, ressaltaria a lógica da produção e deixaria de lado um vasto material que permite a compreensão da construção de identidades simultâneas de artistas e público. Não obstante, considero que a música, pensada em alguma medida como produto dos contextos ora investigados, também é levada a condição de objeto de consumo pelos seus produtores. Portanto, devemos considerá-la como item de mercado e objeto de fetiche que, ao mesmo tempo em que lhes escapa, quer-se na mão da indústria. Problematizaremos, portanto, essa relação de não ajustamento e integração às lógicas de mercado.

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

²⁰ Desejo pensar os sentidos atribuídos pelos agentes à prática musical.

As tensões provocadas pelos agenciamentos ou movimentações musicais periférico-urbanas mais antigas como o Funk e o Rap, por exemplo, puderam ser problematizados pela antropologia e sociologia no âmbito da resistência, subversão ou, em última instância, como sinalizadoras de uma reconfiguração de relações de poder. Isso, contudo, não nega a ambivalência característica desses fenômenos, ou seja, a integração muitas vezes é desejada (embora os termos dessa negociação não sejam homogêneos entre os gêneros da periferia). Nesse fluxo, as emergências recentes do *Kuduro* e da *Cumbia Villera* continuam a interpelar teorias e conceitos caros às Ciências Sociais, levando-nos a importantes discussões em torno do reposicionamento das dinâmicas contemporâneas urbanas, dos “campos de forças” e “conveniências culturais” (YÚDICE, 2006). Assim, poderemos compreender estes gêneros como produtos da sociabilidade juvenil contemporânea, reveladores de uma forma peculiar de apropriação das tecnologias digitais de divulgação, de compartilhamento de conteúdo, de ideias, como também do agir coletivo, que é capaz de mobilizar processos de identificação intrincados. A escolha do *Kuduro* e da *Cumbia Villera* admite a problematização de intersecções e incidências diversas por meio da configuração de territorialidades²¹ (*villas* e *musseques*) marcadas por ondas migratórias ainda pouco investigadas na sociologia brasileira, como as migrações *interperiféricas* entre países vizinhos (Paraguai, Bolívia e Peru, em Buenos Aires; Congo, Guiné-Bissau e Moçambique, em Luanda). Neste fluxo, o contexto social termina por *transbordar* nas letras e nas formas astutas e incessantes de produção.

Assim sendo, a experiência local, o uso inventivo dos artefatos, o compartilhamento de símbolos, a construção de vínculos e conformação de agrupamentos jovens, ou seja, tudo isso poderia ser invisibilizado caso não abordássemos este fenômeno com a complexidade que ele sugere. A grande questão que me chama atenção nessas manifestações “localizadas” é que, em diversas situações, elas conseguem subverter com inventividade e estratégias muito sagazes aquilo que o cânone dita como bom/ruim. Não sugerimos com isso a persuasão ou convencimento do cânone, mas um enfrentamento prático-discursivo. Estas imersões podem dar outros sentidos a uma série de práticas sociais localizadas que foram silenciadas por assimetrias maiores do que este

²¹ Lefebvre (2006) chamaria esse delineamento de “produção do espaço”

binômio (bom/ruim) aparenta carregar. O trabalho, portanto, visa investigar esses entrelugares e suas profundidades.

Como traço constitutivo desta pesquisa, intuo que a emergência dessas práticas culturais no contexto das periferias urbanas tem provocado um debate em torno de um possível reposicionamento das dinâmicas culturais, pois fica cada vez mais claro que o modelo de negócio que busca defender as *Majors* (indústrias culturais) não se ajusta às demandas e os contextos latino-americanos (estendo este argumento para a noção de periferia). Não faz sentido promover um discurso e um mercado cultural que, por falta de condições materiais de grande parte da população, não pode se realizar enquanto consumidor. Esses públicos e artistas buscam alternativas de produção, entre outras razões, por não haver uma proporcionalidade entre o que se ganha e os valores médios dos produtos culturais na lógica do *copyright*.

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

Questões teórico-metodológicas: A arte como ação coletiva

Ao propor um tipo de análise que procura ponderar o hermetismo adorniano, assumo uma postura teórica e um empreendimento analítico que busca o não silenciamento dos sujeitos, propiciando, assim, o engendramento de um arranjo teórico-metodológico distinto, ou seja, para além de um escopo fetichizante.

Amparado pelos pilares interacionistas, Howard Becker assume um caminho que me parece comprometido com a diversidade de sentidos e agenciamentos que escapam ao embotamento adorniano e *“intenta ser respetuoso con el sentido que los actores atribuyen a sus objetos. Al exponer su proyecto, dice que va a tratar el arte sin*

miramientos particulares, considerarlo como um trabalho poco diferente de qualquer outro” (HENNION, 2003, p. 124).

A partir de Becker, reforça-se o desejo de pensar a arte sob um prisma estritamente sociológico (abordagem da música como atividade ou visão externalista), o que não significaria pensar os sujeitos como passivos, epifenômenos, ou mesmo recair sob o instrumental estruturalista. Becker, ao contrário, concentra as suas análises na ação coletiva que, por sua vez, alimenta uma versão do fenômeno artístico como atividade social e, portanto, sem aura, sem adjetivações e sem gênios. Contudo, é preciso adiantar, desde já, que concordo com a crítica de Hennion a Becker no sentido de que ele perde de vista, em alguma medida, a importância da construção do contexto que permite o acontecimento artístico (shows, espetáculos, entre outros):

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

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

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

Diante disso, é preciso dizer que, ao sinalizar as semelhanças, não quero favorecer a generalização, pois os acontecimentos têm as suas especificidades. Para Becker (1982), portanto, é possível entender os eventos considerando-os como o resultado da ação coordenada de todas as pessoas, cuja cooperação é necessária para que o trabalho seja realizado da forma planejada. Desta maneira, é somente porque os artistas e a plateia gozam do conhecimento e da experiência das convenções invocadas que o evento produz um efeito emocional e, como veremos, isso se torna fundamental para a Cumbia Villera e o Kuduro.

Da mesma forma que localizamos Adorno como expoente ou aquele que se configura como ponto de referência do pensar sociológico na esfera da música, Becker assume essa dimensão e importância ao oferecer um acorde dissonante. Tia Denora localiza, pois, a tradição da qual Becker seria o grande representante. Segundo DeNora, “Sociologists working in this [the Art Worlds] mode aren’t much interested in ‘decoding’ art works, in finding the work’s secret meanings as reflections of society. They prefer to see those works as the result of what a lot of people have done jointly”. (DENORA, 2000, p.4). Como destacado na introdução desse artigo, preocupo-me com o “campo de forças” benjaminiano que a música periférico-urbana subjaz, como também as apropriações tecnológicas, agenciamentos coletivos e processos de identificação dinamizados nesse contexto, ou seja, ocupo-me muito mais com o que as pessoas têm feito em conjunto.

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

É interessante que, mesmo elaborando a sua “sociologia do desvio”, Becker reforça o lugar da ação coletiva. Ao tratar “a cultura” de um grupo desviante, isto é, os músicos de casas noturnas que tocam Jazz, Becker traz Blummer (1982) e Mead (1972) para o debate e evidencia que as pessoas agem conjuntamente. (BECKER, 2005). Especialmente para o trabalho que desenvolvo, isto é, uma análise das práticas culturais periférico-urbanas e suas incidências, é pertinente lembrar que a ação coletiva não estaria reduzida ao contato face a face, mas poderíamos, a partir dele, perceber essas trocas nas redes sociais como uma interação também.

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

Essa lente interacionista é fundamental para a compreensão da ação coletiva do desvio, já que, para ela, o acontecimento precisa de cooperação – aberta ou tácita – de muitas pessoas. O ato desviante, segundo Becker, leva em consideração a reação dos presentes e ausentes e se torna um drama complexo, ou seja, passa por uma “reafirmação de significados morais na vida social cotidiana” e, além disso, os parâmetros e situações de julgamento são relativos. (BECKER, 2008, p. 185). Faço esse “desvio” para concluir esse fragmento tendo em vista a pertinência desse instrumental para o desdobramento do argumento. Diz Becker:

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

Ao destacar o fôlego do interacionismo, isto é, essa capacidade de observar atentamente o acontecimento no intuito de promover um refinamento de nossas teorizações, Becker evidencia ou deixa transparecer a sua intenção de levar o “lugar

comum” a sério e não se conformar com explicações mais generalistas e distantes dos sujeitos em ação.

Abranjo aqui um itinerário que evidencia a contribuição metodológica deste autor sem perder de vista as conexões desses modos coletivos de ação no contexto de precarização vivenciado pelos sujeitos, que experimentam cotidianamente os dilemas periféricos e suas vulnerabilidades.

Música e identidade

Em consonância com Hennion, a perspectiva ventilada aqui é que tanto os grupos sociais como os artistas estão simultaneamente construindo suas identidades. Estas, notadamente, estas giram em torno de certas práticas artísticas.

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

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

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

Para tanto, pensar em termos geracionais, por exemplo, fora uma alternativa aos recortes de classe, muito mais objetivo e rígido. Segundo Bourdieu, agentes e grupos são distribuídos em função de sua posição de acordo com dois princípios de diferenciação, isto é, capital econômico e cultural. Através do consumo e do gosto, materializam-se estilos de vidas e habitus (BOURDIEU, 2011) que externalizam também esquemas

sociais classificatórios que, por sua vez, estabelecem processos de identificação ou distinções sociais. Acredito ser interessante levar em conta o universo material e sociocultural desse público, ainda que não se possa estabelecer uma demarcação rigorosa. É de fundamental importância deter alguma atenção sobre o comportamento dos públicos em relação a um tipo ou modalidade musical. Porém, estou mais interessado nos processos de identificação do que nessa relação “coerente” ou “bem ajustada” entre a classe social e o gosto musical, já que o prazer que a música popular massiva produz é de identificação (com a música que gostamos, com seus artistas, com a experiência do baile ou mesmo com as outras pessoas que gostam dela).

Discutir o fenômeno das músicas produzidas nas periferias urbanas, portanto, implica pensá-lo em suas facetas culturais, discursivas e simbólicas. Como avalia Esteban De Gori, paradoxalmente a Cumbia Villera²², ao propor uma linguagem de devastação, acaba promovendo um acontecimento de reforço de vínculos, já que permite uma integração simbólica entre seus seguidores. Diz ele: "El bandolerismo urbano como realidad y metáfora discursiva ha elaborado un compendio de rasgos identificatorios: ritos, entonaciones, resignificación e invención de palabras, una vestimenta particular y un destino posible de las biografías" (DE GORI, 2005, p.355). Apesar de termos mencionado a Cumbia, isso também pode ser observado no Kuduro (com exceção do “bandoleirismo”).

Voltando às questões relativas aos procedimentos teórico-metodológicos, DeNora, ao focar os contextos sociais e locais de produção, afirma que os sociólogos estariam reagindo contra o distanciamento em relação ao objeto. Em concordância com a autora, acredito que esta visão ajudou a reorientar os rumos da pesquisa sobre música. Neste sentido, afirma Frith que “the question we should be asking is not what does popular music reveal about ‘the people’ but how does it construct them” (FRITH, 1996 apud NORA, 2000, p. 21).

Como frisa Tia Denora, o mais importante seria problematizar a construção de sentidos sobre os objetos e práticas musicais por meio das atividades realizadas por grupos e indivíduos, já que estes experienciam a prática musical, perseguem e desenvolvem seus gostos. A construção de sentido e negociações, portanto, seria parte de

²² Uma Cumbia da favela.

nossa vida cotidiana e, além disso, o problema dos significados dos objetos é também sobre quem os define ou deles se apropria (onde, quando, como e com que objetivo?). Os gêneros, segundo DeNora, seriam criados por grupos com diferentes disposições emocionais e comunicativas, assim como gostos e interesses estéticos heterogêneos. (DENORA, 2000).

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

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

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

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

Neste sentido, procuro superar essa “coerência estrutural” de uma homologia social. Vila (1996) reforça que, com essa atitude epistemológica, poderemos perceber os entrecruzamentos, as ambiguidades e as mudanças nos gostos musicais. Diz ele que “las

práticas culturais no son necesariamente homólogas a cierta base ‘real’ que las precede, sino que, por el contrario, gozan de cierta autonomía o especificidad que es capaz, por si misma, de crear prácticas sociales generadoras de lo ‘real’. (VILA, 1996, p. 3).

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

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

Através desse reconhecimento social do papel da linguagem na definição da experiência e no sentido dela, admitimos também esse procedimento de construção de lutas discursivas, interdiscursos, posicionamentos centrais e periféricos, pontos críticos, entre outros, tão caros às análises do discurso. Como lembra Vila, o status de verdade, no entanto, é garantido pelo descrédito dos demais discursos quando se adota um sentido comum – embora sejam sempre contraditórias e em processo. Como diz Vila, “En otras palabras, la identidad social y la subjetividad son siempre precarias, contradictorias y en proceso, y los individuos son siempre el espacio de lucha de conflictivas formas de subjetividade” (VILA, 1996, p. 9-10)

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

En este sentido, estas categorías producen sujetos con varios adjetivos adheridos a los mismos, los cuales, por un lado, dirigen nuestro encuentro con el "otro", y, por otro lado, predisponen a dichos sujetos a un particular tipo de vigilancia. Como resultado de todo esto, es imposible conocer e interactuar con el "otro" real, dado que sólo podemos conocer al "otro" a través de descripciones, es decir, a través de las narrativas y los sistemas clasificatorias que, siendo una parte esencial de la batalla por el sentido, están presentes en un contexto cultural particular (VILA, 1996, p. 13)

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

As motivações dos atores sociais são diversas e podem ser mais ou menos conflitivas, indo desde uma simples contestação da imagem ao questionamento de todo sistema classificatório. Isso talvez fique mais claro quando pensamos os “novos movimentos sociais”, mas, quando ponderamos acerca das movimentações musicais ou práticas culturais, isso nos parece um pouco mais distante.

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

É neste sentido que advogo o uso dos discursos como uma categoria epistemológica ou quadro teórico-metodológico, uma vez que ele é muito mais do que descrever de forma neutra eventos e ações. Indubitavelmente, a prática discursiva expõe eventos e ações a partir de uma síntese. Essa discussão, em último caso, visa apresentar uma tessitura complexa que envolve narrativas, sistemas categoriais e a construção de identidades sociais. Essas identidades são, portanto, relacionais e processuais.

La identidad social es una relación, que siempre necesita de la presencia real o simbólica de "otros" para actualizarse. En este sentido, paradójicamente, la identidad es siempre lo que "difiere", es decir, aquellas marcas simbólicas que una persona o grupo social construyen para delinear sus diferencias respecto de los "otros". Pero la identidad también es aquello que "difiere" aún en otro sentido, ya que siendo el producto de una relación, y dado que la gente establece un sinúmero de relaciones diferentes, la identidad nunca es singular sino que es múltiple. Siempre existe una larga variedad de posiciones de sujeto que la gente puede ocupar en sus vidas, y tal

multiplicidad produce un yo que no es experimentado como único y completo, sino como múltiple, parcial e incompleto, formado a través de las relaciones específicas e históricas que los vínculos sociales crean a través del tiempo (VILA, 1996, p. 18).

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

Mixando os repertórios da Cumbia Villera e do Kuduro

Como tentei evidenciar ao longo do texto, a pesquisa que desenvolvo não propõe, a rigor, uma comparação minuciosa entre os gêneros musicais analisados. Isso, inclusive, fora sinalizado a partir da definição do objeto de pesquisa. Não obstante, entendo que se torna necessário trazer alguns pontos que permitirão uma comparação no sentido mais estrito. Sublinho, portanto, que a preocupação maior da investigação sempre foi mais abstrata do que aparenta ser quando consideramos concretamente as práticas sociais e discursivas da Cumbia e do Kuduro. Benjamin (2007) percebe que a apresentação de algo deve privilegiar o método dialético e, dessa forma, existiria, possivelmente, um confronto mais ou menos explícito dentro dos processos históricos de mudança social. Para Benjamin, o campo de forças seria conformado a partir da penetração da atualidade no que ele chama de “fato histórico”. Ao sugerir o objeto, entendo que assumo os riscos e potencialidades que o movimento nos expõe.

Quando decidi investigar o campo de forças que envolvem o Kuduro angolano e a Cumbia Villera argentina, a primeira questão que me chamou atenção fora o contexto social nos quais os gêneros musicais se conformaram. Esse contexto, por sua vez, está intimamente relacionado com os espaços sociais que poderíamos chamar de periféricos-urbanos. A periferia que tratamos aqui é muito mais do que uma oposição ao centro, mas assume características objetivas outras. Reforço que é preciso reconhecer que a noção de periferia extrapola o referente espacial e traz representações também polarizadas como *formalidade e informalidade, integração e exclusão, favela e bairro*. A questão da

ilegalidade também aparece como prática e critério que distingue o espaço social periférico.

Quando falo de periferia, neste caso, estou me referindo a um produto da urbanidade que se relaciona certamente com um universo material e sociocultural específico. Os agentes da Cumbia Villera e do Kuduro estão localizados nas margens de um sistema complexo de relações que, por sua vez, produzem desigualdades. Todavia, o termo periferia (ainda não quero falar de categoria ou conceito) está presente no cotidiano e tem largo uso nos meios de comunicação e, segundo Gamalho e Heidrich, é “interpretado nos corpos e incorpora valores (...) é simultaneamente abstração, exercício teórico, político e ideológico e, materialidade, pois compõe o espaço vivido de determinado segmento social”. (GAMALHO; HEIDRICH, 2008, p. 2). Neste caso, é adequado advertir que, em última instância, essas espacializações referenciam e hierarquizam sujeitos, pois a produção do espaço é resultante de intencionalidades.

Elencamos algumas nuances dessa representação do periférico que adquire sentidos variados como, por exemplo, a distância e condição de dependência em relação ao centro, pobreza, exclusão, modos de vida, moradia precária, equipamentos coletivos urbanos escassos, entre outros. Apesar disso, estou menos interessado em relatar as questões materiais que compõe esse universo discursivo, pois não estou falando aqui da “periferia concreta” e de suas condições objetivas, mas, fundamentalmente, de uma prática discursiva elaborada pelos atores do Kuduro e da Cumbia Villera que agenciam outras imagens. Segundo Frúgoli, “pode-se dizer que o tema da periferia – não apenas como espacialidade específica de segregação social, mas também como processo, inscrito num campo diversificado de representações nativas – continua a constituir um significativo desafio contemporâneo” (FRÚGOLI, 2005, p.143). Neste sentido, seria menos descuidado falarmos em periferias.

Ressalta-se, portanto, a importância dos movimentos culturais e de seus respectivos agentes na redefinição de identidades em função dessa inscrição num contexto discursivo próprio. Segundo Trotta, existe um “circuito de transladação” de gêneros que podemos chamar de “periféricos de massa”, onde a música tem ocupado posição de destaque no reprocessamento simbólico e valorativo da periferia. Desta maneira, em consonância com Trotta, percebo um repertório compartilhado de discursos

e deslocamentos sobre a periferia orientados no sentido de “(re) qualificação dos pobres”. Segundo Trotta, “através de um universo musical heterogêneo, diversos setores da sociedade negociam valores relativos e reposicionam qualitativamente a ‘periferia’”. (TROTТА, 2013, p. 30). O termo periferia, pois, torna-se recorrente para demarcar algumas práticas culturais em contextos de assimetria e, mais do que um espaço físico, portanto, "as periferias" são ambientes carregados de sentidos, ou, como prefere Trotta, são "estratégias de narrar politicamente os espaços geográficos hierarquizados" (TROTТА, 2013, p. 30). O mistério da periferia residiria na contradição que vai da condenação à curiosidade e fascínio pelas práticas culturais que insurgem nesses contextos idiossincráticos.

Essa positivação num plano de ação aparece tanto na Cumbia Villera quanto no Kuduro, pois existe uma construção de uma auto-identidade por meio das contraposições operadas e agenciadas. Existem elementos compartilhados pelas periferias que constroem as condições de produção e consumo de textos, além das práticas sociais. Esses agenciamentos produzem novas representações, muito embora não deseje com isso apaziguar os embates contidos nesses movimentos. Essas representações, segundo Frúgoli:

podem, a princípio, ser entendidas, do ponto de vista antropológico, como versões particulares de categorias nativas que, uma vez refeitas esteticamente e divulgadas por meio da música, vêm ampliando certas narrativas a respeito da periferia, o que constitui um novo campo para abordagens, exigindo, ao mesmo tempo, distanciamento de um certo fascínio que provocam. Num exame mais detido, muitas representações exacerbam a existência da violência em tais espaços por meio de aproximações e analogias com o tema do gueto, de forte tradição norte-americana, o que exige mediações na análise (FRÚGOLI, 2005, p. 145-146).

Nas práticas discursivas dos gêneros, inferimos que as representações da periferia destoam, pois as articulações e elaborações estéticas estão informadas por questões étnicas, de gênero, geracionais e morais notadamente locais. Portanto, estamos falando de “periferias” e de agenciamentos particulares “cuja novidade consiste na produção e divulgação de uma representação local ou nativa, e não de ‘fora para dentro’” (FRÚGOLI, 2005, p. 148).

As intencionalidades e elementos destacados dos espaços sociais periféricos são distintos. Enquanto a Cumbia Villera apresenta a villa como lugar do desvio, do consumo

de drogas lícitas e ilícitas, do delito, do crime por meio de um radicalismo estético ou do escracho, o Kuduro apresenta um cotidiano dos mussekés associado a questões mais prosaicas, muito embora não deixe de reconhecer algumas das “fraturas expostas” pela Cumbia Villera. Apesar disso, foi possível localizar no Kuduro críticas sociais e, sobretudo, metanarrativas que expõem o desejo de transformação social, coisa que não encontraremos na Cumbia que, sobretudo, enfatiza o presente e os atalhos que permitem a manutenção da vida intensa e “desregrada”.

As periferias encenadas nos gêneros, neste caso, são representações que dialogam, mas que, por meio do discurso, são transfiguradas de modos distintos e, por conseguinte, os aspectos eleitos se tornam diversos. De acordo como Frúgoli, cabe distinguir as narrativas que são realizadas por atores sociais como um conjunto polifônico que, em nosso caso, são os agentes do Kuduro e da Cumbia. Diz ele:

É preciso diferenciar, no plano analítico, a periferia como área urbana específica e sujeita a distintos graus de segregação (ou, num sentido inverso, de consolidação), como fenômeno social (...), como um conjunto polifônico de representações nativas (cujas predominâncias tipológicas cabe definir caso a caso), bem como uma série de narrativas, das quais se destaca a realizada por atores sociais (FRÚGOLI, 2005, p. 148).

Diante da interpretação proposta pelos gêneros, concluímos que a Cumbia Villera se torna pouco “conveniente” (YÚDICE, 2006) para ser admitida como recurso ou estética que poderia ser amparada pelo Estado, pois é, em suma, a negação da ordem, do “contrato social” ou mesmo da “boa imagem” que se deseja manter. A periferia representada na Cumbia Villera não é passível de valorização, mas, ao conferir uma “estética do aguante”, torna-se indesejável para determinados estratos da sociedade argentina. Ainda neste sentido, a o gênero apresenta uma leitura possível e legítima do país, mas não significa dizer que essa apreciação é cômoda ou administrável dentro de uma proposta oficial ou que, de alguma forma, possa ser alçada a categoria de música nacional argentina. Apesar de gozar de investimento das indústrias culturais, o desejo de integração muitas vezes é contradito pelo próprio discurso, que não se deixa amaneirar.

Através de um percurso distinto, procede revelar que o Kuduro já não oferece tantas obstruções para a realização dessa passagem, isto é, de uma música notadamente mussekés para um status que lhe conferiria um sentido nacional. Os elementos prosaicos e o tom crítico, porém otimista, estariam mais próximos de uma negociação dos termos,

ou seja, o Kuduro poderia ser visto como “recurso” (YÚDICE, 2006) na medida em que a sua “inconveniência ainda convém”, isto é, valeria admiti-lo como símbolo nacional angolano, já que os elementos que tencionam não são os que prevalecem no gênero. Não obstante, o estigma da música do gueto ainda é presente e, neste sentido, não gostaria de construir aqui a imagem de um gênero cooptado, aquiescente ou permissivo, mas de características ambivalentes que reforçam o desejo de integração, como também de contraposição.

O Kuduro e a Cumbia Villera oferecem recursos para a construção de um senso de identidade, seja pela linguagem criativa que produzem, seja pelo amplo conjunto de práticas coletivas onde estão inscritos os gêneros. Esses processos de identificação estão nas experiências corporificadas e na própria apresentação de si. Os agentes que atuam coletivamente também operam distinções e hierarquias, mas sob um referencial mais autônomo (o que não significa negar a interdiscursividade ou mesmo a perspectiva relacional). Segundo Hall, a identidade cultural e nossa sensação de pertencimento são cultivadas a partir de aspectos relacionados a culturas étnicas e raciais, mas também linguísticas, religiosas, regionais e/ou nacionais (HALL, 2004). Hall lembra que as culturas nacionais são compostas também de representações. O que fizemos aqui, de certa forma, foi reconhecer que esses gêneros musicais imaginam outra comunidade dentro de uma esfera nacional. Segundo este autor, o processo de identificação depende dos fatores sociais múltiplos que incidem sobre os sujeitos, daí surge o termo “identificação” em processo e não permanente ou essencial.

uma cultura nacional é um discurso – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto as nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmo. As culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre a nação, sentidos como os quais podemos nos identificar, constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas. Como argumentou Benedict Anderson (1983), a identidade nacional é uma “comunidade imaginada” (HALL, 2004, p. 50-51).

Compreendo que, em ambos os gêneros, existe uma história “penteada a contrapelo”, pois as narrativas são alternativas e amplificam aqueles traços que muitas vezes não são os mais convenientes ou reforçados pela imaginação contida no ideário nacional. Dito de outra forma, as histórias imaginadas pelos agentes da Cumbia e do Kuduro são outras muitas vezes, ou seja, as “imagens, panoramas, cenários, eventos

históricos, símbolos e rituais nacionais que simbolizam ou representam as experiências partilhadas, as perdas, os triunfos e os desastres que dão sentido a nação (...) como membros de tal ‘comunidade imaginada’” (HALL, 2004, p. 54) nem sempre estão ajustadas com a representação oficial. Neste sentido, Hall adverte que o discurso acerca da representação do nacional não pode ser pacífico, pois é também estrutura de poder. Esse relato de unificação não poderia ser sustentado, diante do dado que:

as nações são sempre compostas de diferentes classes sociais e diferentes grupos étnicos e de gênero (...) Em vez de pensar as culturas nacionais como unificadas, deveríamos pensa-las como constituindo um dispositivo discursivo que representa a diferença como unidade ou identidade. Elas são atravessadas por profundas divisões e diferenças internas, sendo ‘unificadas’ apenas através do exercício de diferentes formas de poder cultural (HALL, 2004, p. 60-61)

As cenas musicais periférico-urbanas ventiladas aqui parecem trazer as tensões e negociações culturais que são operadas sob o intenso processo de globalização. Esse processo, como lembra Hall pode nos levar a algumas conclusões: as “identidades nacionais estão se desintegrando”; as “identidades locais estão sendo reforçadas”; “novas identidades híbridas” estão tomando o lugar do nacional. Nos casos concretos que investigamos, essa identidade híbrida parece ser a hipótese mais coerente, pois as lógicas de pertença passam por mediações e símbolos globalizados.

Queremos dizer com isso que os gêneros reforçam processos de identificação, mas não saem ilesos do mercado global de estilos, lugares, imagens e viagens internacionais (HALL, 2004). Esse processo, no entanto, não deixa de admitir contratendências, como a fascinação com a diferença e interesse pelo local que, segundo Hall, não pode ser pensado nos termos de uma velha identidade. Entendo que esse aspecto contraditório pode ser notado nos fenômenos investigados, ou seja, existe uma abertura manifesta para esses processos que redimensionam os sentidos locais ao passo que também há uma tendência à diferenciação, inclusive nas práticas discursivas. As evidências anotadas por Hall, no entanto, descrevem que “a globalização está tendo efeitos em toda parte, incluindo o Ocidente, e a ‘periferia’ também está vivendo seu efeito pluralizador, embora um ritmo mais gradual e lento” (HALL, 2004, p. 80).

Ainda com relação aos processos de identificação, compreendo que existe, tanto na Cumbia Villera como no Kuduro, uma dinâmica de construção de identidades simultâneas de artistas e público que se conformam nas villas e mussekas. Fica evidente,

no contexto de análise, que não se tratam de discursos descolados da vivência cotidiana e, a meu ver, essa é uma condição fundamental para o apelo que os gêneros suscitam. Os artistas são reconhecidos pela sua origem comum, bem como pelo seu envolvimento e manutenção de valores e símbolos que são geridos naqueles espaços onde permanecem.

As práticas, no entanto, são mais ou menos (in)convenientes a depender do prisma que adotamos. Com o Kuduro, notamos que os discursos são bastante heterogêneos, pois abordam questões mais prosaicas, como também tocam em pontos nevrálgicos decorrentes dos processos econômicos e sociais do país recentemente saído da guerra e da condição de colônia portuguesa. Além disso, a produção musical é gestada, em sua grande maioria, na informalidade ou na condição “pirata” que, por sua vez, implica num retorno modesto para o Estado. Não obstante, o Kuduro parece ser mirado hoje como prática amalgamadora que tem o potencial de promover, em alguma medida, a unidade.

Enquanto o Kuduro é “mais ou menos conveniente”, diria que a Cumbia villera não se presta a isso, pois a poética é desviante e carrega no seu cerne conteúdos explícitos que desejam ser abafados. Não é conveniente a manutenção desse valor e ethos escancarados pelo “pibes chorros”, pois o desvio, mesmo que seja “ficcional” e discursivo, é compreendido como apologético e disruptivo. É preciso ficar claro que falamos desse tipo específico de Cumbia, pois já existem indícios desse movimento de pensar a Argentina associada ao gênero e não somente ao tango, rock, Gardel, Mafalda, cafés e empanadas de carne. Inevitavelmente, a Cumbia compõe as dinâmicas e sonoridades portenhas, mas o estilo villera não poderia ser patrimonializado nem mesmo ter o reconhecimento de sua proposta estética, pois se contrapõe enfaticamente e confronta os limites propostos pelo Estado. Dito de forma sintética, no Kuduro público e artistas narram e performatizam uma espécie de “contra-história” angolana, ressignificando o cotidiano e desconstruindo estereótipos. Essa agência, apesar de incômoda, não se aproxima da linguagem de devastação da Cumbia Villera que, como vimos, não deixa de promover e reforçar vínculos.

Essas transformações passam pela apropriação das tecnologias disponíveis que permitem novas formas de produção. Portanto, o consumo da música e as produções diversas associadas a ela se tornam muito mais fluidas. A amplificação do discurso por

meio da apropriação de tecnologias digitais também me chamou atenção. No caso do Kuduro, notaremos que a criação transborda os limites dos mussekés, de Luanda e de Angola, onde esse alastramento se deu, sobretudo, pela presença e processos diaspóricos, notadamente Portugal. Segundo Hall (2011), a relevância das questões suscitadas pela diáspora está para além da centralidade que comumente é conferida aos seus povos, mas também assume importância para as artes e culturas que se frutificam, onde certo “sujeito imaginado” está sempre em questão.

O Kuduro circula em Luanda, Lisboa e alguns nichos que consomem música Techno em todo o mundo (Londres, Nova Iorque e Berlim), o que abrange as comunidades angolanas em diáspora. De acordo com Gilroy (2001), a diáspora desfaz a unidade e possível coerência que sutura o lugar, a consciência e a posição. Em suma, o autor sinaliza uma reorientação das interpretações do lugar na construção da identidade dos sujeitos, que ultrapassam fronteiras e noções como a de Estado-Nação, ou seja, desterritorializa-se a cultura. Para ele “Sob a chave da diáspora nós poderemos então ver não a raça, e sim formas geopolíticas e geoculturais de vida que são resultantes da interação entre sistemas comunicativos e contextos que elas não só incorporam, mas também modificam e transcendem” (GILROY, 2001, p. 25). É nesse sentido que veremos no Kuduro a formação de circuitos que extrapolam as fronteiras de Angola e tornam factíveis as trocas culturais e interação de sujeitos que se dispersaram.

Apesar de não ser um processo resultante do “pós-colonial”, como pode ser compreendido o Kuduro, a Cumbia Villera se conforma a partir de fluxos migratórios resultantes da globalização. Como já adiantado acima, a Cumbia Villera congrega trajetórias de sujeitos em situação de vulnerabilidade social que, em grande parte, são migrantes peruanos, bolivianos e colombianos que ocuparam as bordas da capital portenha. Neste sentido, é factível pensar o fenômeno local, sem, contudo, deixar de intuir que se trata de um acontecimento que dialoga como fluxos incessantes de informações e pessoas, que estão em busca das condições materiais de sobrevivência. Neste sentido, a migração argentina seria decorrente de lógicas distintas, mas inseridas igualmente numa dinâmica de globalização intensa. Será nas “villas miserias” que encontraremos os fenótipos indígenas, os bolivianos, peruanos e paraguaios que, em busca de melhor qualidade de vida, foram ampliando suas comunidades de imigrantes.

Considerações Finais

Ao tomarmos a cultura como uma produção que vem a “se tornar”, entendemos que não se trata de algo monolítico e estático, mas dinâmico e nuançado. Com essa breve comparação, tive a intenção de preencher algumas lacunas que foram sendo abertas ao longo do texto e discussão. Neste sentido, as reflexões sobre periferia e identidade ganharam ainda mais relevo, pois para efeitos comparativos, tornaram-se necessárias. As periferias, apesar de compartilharem alguns atributos mais objetivos, possuem transfigurações e poéticas diversas. Desta forma, não estive interessado na descrição exaustiva dos lugares concretos, mas atento aos discursos dos agentes que imaginam um estado de coisas. Como colocado desde o início, muitas são as repercussões destes gêneros musicais massivos que emergem nas periferias urbanas. Os repertórios deste tipo de produção são muito dinâmicos e se atualizam constantemente. A intenção do artigo foi, sobretudo, apresentar cenas que se comunicam e gozam de estratégias semelhantes de manutenção, mas, como manifestações autóctones, as condições, os motivos e práticas discursivas são notadamente particulares.

Bibliografia

- ADORNO, T. W; HORKHEIMER, M. *Dialética do Esclarecimento*. 2 ed. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1999.
- ALISCH, Stefanie e SIERGET, Nadine. *Angolanidade revisited*. 2011. Disponível em: <http://www.buala.org/pt/palcos/angolanidade-revisited-Kuduro>. Acesso em: 04/05/2013
- BECKER, Howard S. *Uma Teoria da Ação Coletiva*. Rio de Janeiro, Zahar, 1977.
- _____. *Art Worlds*. Berkeley e Los Angeles, University of California, 1982.
- _____. *Outsiders*. Estudos de sociologia do desvio. Rio de Janeiro, Zahar, 2008.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte, Editora UFMG/Imprensa Oficial do estado de São Paulo, 2007.
- BOURDIEU, Pierre. *A Distinção*. Crítica social do julgamento. Porto Alegre, Zouk, 2011.
- CRAGNOLINI, Alejandra. Articulaciones entre violencia social, significante sonoro y subjetividad: la Cumbia Villera en Buenos Aires. In: *trans Revista transcultural de música*. 2006. Disponível em: <http://www.sibetrans.com/trans/a147/articulaciones-entre-violencia-social-significante-sonoro-y-subjetividad-la-Cumbia-villera-en-buenos-aires>. Acessado em: 01.12.2012

- DENORA, Tia. *Music in everyday life*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- FRITH, Simon. *Performing Rites: on the value of popular Music*. Cambridge/Massachusetts, Harvard University Press, 1996.
- FRÚGOLI JR., Heitor. O urbano em questão na antropologia: interfaces com a sociologia. *Revista de Antropologia*, vol.48, nº 1, 2005. pp. 133-165.
- GAMALHO, N. P.; HEIDRICH, Á. L. Periferia: a produção do espaço e representações sociais no/do bairro restinga - Porto Alegre/RS. *Para Onde!?*, Porto Alegre, v.2, n.2, jul. 2008. Disponível em: . Acesso em: 20 nov. 2014.
- GILROY, Paul. *O Atlântico Negro. Modernidade e dupla consciência*, São Paulo, Rio de Janeiro, 34/Universidade Cândido Mendes – Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.
- GORI, Esteban de. Poéticas y sociologías de la Cumbia: aproximación a la actualidad de la música tropical en Argentina”. *Culturas Populares. Revista Electrónica*, n. 6, enero-junio 2008, 16 pp. Disponível em: www.culturaspopulares.org. Acessado em 01.12.2012.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 9. ed. Rio de Janeiro, DP&A, 2004.
- _____. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Tradução de Adelaide La Guardia Resende et al. Belo Horizonte, MG: UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2011.
- HENNION, Antoine. *La Pasi3n Musical*. Paid3s, Barcelona, 2003.
- IAZZETTA, Fernando. *M3sica e media33o tecnol3gica*. S3o Paulo, Perspectiva, Fapesp, 2009.
- LA BARRE, Jorge de. *M3sica, cidade, etnicidade: explorando cenas musicais em Lisboa*. In: C3RTE-REAL, Maria de S3o Jos3 (org.), *Revista Migra33es - N3mero Tem3tico M3sica e Migra33o*, N 7, Lisboa, ACIDI, Outubro 2010, pp. 147-166. Disponível em: <http://www.buala.org/pt/cidade/musica-cidade-etnicidade-exploracoes-a-partir-de-cenas-musicais-em-lisboa>. Acessado em: 01.12.2012
- LACLAU, Ernesto e MOUFFE, Chantal. *Hegemon3a y estrat3gia socialista*. Hacia una radicalizaci3n de la democracia. Buenos Aires, Editora Fondo de Cultura Econ3mica de Argentina, 2004.
- MARCON, F; TOMAS, C. Kuduro, Juventude e Estilo de Vida: est3tica da diferen3a e cen3rio de escassez. *Tomo* (UFS), v. 21, p. 137-167, 2012. Disponível em: <http://www.seer.ufs.br/index.php/tomo/index>. Acessado em 16/05/2013. Acessado em: 20/02/2012.

- _____. O Kuduro – Estilos de Vida e os Usos da Internet pela Juventude do Tempo Presente. *Cadernos do Tempo Presente*, v. 7, 2012. Disponível em: http://www.getempo.org/images/ed7/Artigo_4.pdf.
- MARTÍN, Eloísa (2008). La Cumbia Villera y el fin de la cultura del trabajo en la Argentina de los 90. *Trans. Revista Transcultural de Música*, Sociedad de Etnomusicología. Barcelona, España. N. 12, Julio 2008. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82201205>. Acessado em: 08/06/2013
- MÍGUEZ, Daniel. *Los pibes chorros: estigma y marginación*. Buenos Aires, Capital Intelectual, 2010.
- MONTEIRO, Paulo Filipe. *Os Outros da Arte*. Ed. Celta, 1996.
- NICOLAU NETTO, M. Quanto custa o gratuito? Problematizações sobre os novos modos de negócio na música. *ArtCultura (UFU)*, V. 10, 2008. pp. 137-151.
- SANTANA, P. M. S. Marcas do grotesco no texto literário de Washington Cucurto, Ondjaki e Marcelino Freire: Alegorias de uma Modernidade Periférica. Tese de Doutorado não publicada, Programa de Pós-graduação em Sociologia, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, Brasil, 2015.
- SEMÁN, Pablo. Cumbia Villera: avatares y controversias de lo popular realmente existente. *Revista Nueva Sociedad*, N. 242, noviembre-diciembre de 2012. ISSN: 0251-3552. Disponível em: http://historiapolitica.com/datos/biblioteca/musica%20y%20politica_seman.pdf. Acessado em: 15/09/2014.
- TROTTA, Felipe C. Fugidinha: gêneros musicais, periferias e ambiguidades. *Revista do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL*, BOITATÁ, Londrina, n. 16, ago-dez, 2013. ISSN 1980-4504. Disponível em: http://revistaboitata.portaldepoeticasorais.com.br/site/arquivos/revistas/1/N16_ARTIGO_2.pdf. Acessado em: 15/04/2014.
- VILA, Pablo. Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones. *Revista Transcultural de Música*, 1996, pp. 1-27. Disponível em: <http://cmap.javeriana.edu.co/servlet/SBReadResourceServlet?rid=1K7HCWL3T-292X0T7-2TG>. Acessado em: 15/01/2014.
- WILPER, Agnela, B. *Kuduro de Angola. A exclusão de uma nova linguagem*, 2011. Disponível em http://www.xiconlab.eventos.dype.com.br/resources/anais/3/1308362282_ARQUIVO_KudurodeAngola.Aexclusaodeumanovalinguagem.pdf. Acessado em 18.06.2012.
- YÚDICE, George. *A Conveniência da cultura: usos da cultura na era global*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2006.