

# **Narrativas musicais contemporâneas entre o local e o global: os casos do funk brasileiro e do kuduro angolano<sup>1</sup>**

Debora Costa de Faria<sup>2</sup>

Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, São Paulo, Brasil

Palavras-chave: funk brasileiro; kuduro angolano; música; dança

## **Introdução**

A valorização de uma estética cultural entendida como “periférica” tem sido revelada e intensificada ao longo dos últimos anos. Na música, o funk brasileiro e o kuduro angolano são bons exemplos desse fenômeno. Frutos de articulações referidas às sonoridades locais e globais, esses dois gêneros de música e dança tem se consolidado como duas importantes manifestações culturais contemporâneas em seus respectivos países e, em certa medida, também fora deles.

O funk no Brasil e o kuduro em Angola, são tomados sobretudo por jovens, especialmente aqueles que se encontram em zonas desassistidas de grandes centros urbanos. Embora possam enfrentar dificuldades, essas moças e rapazes são conectados com o mundo e empoderados pelo barateamento e a maior acessibilidade a artefatos tecnológicos e, por essa razão, são impelidos a desafiar as lógicas e dinâmicas da indústria da cultura e do entretenimento ao criar suas próprias narrativas por meio da produção de canções, expressões corporais e imagens. Deste modo, acabam por contestar, o papel conferido a eles de simples receptores passivos para se tornarem protagonistas e agentes nas e das localidades onde vivem, estabelecendo, assim, modos alternativos de formação de identidade, além de novas geografias de produção, edição e consumo de música e dança.

---

1 Trabalho apresentado na 30ª Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 03 e 06 de agosto de 2016, João Pessoa/PB.

2 Este trabalho é baseado na dissertação de mestrado “O local e o global no funk brasileiro e no kuduro angolano, defendida na Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (EFLCH/Unifesp), em agosto de 2014.

## Do funk carioca ao funk brasileiro

Que o Helipa, é baile de favela/ Que a Marconi é baile de favela/ E a São Rafael é baile de favela<sup>3</sup>

Embora não seja um gênero “tipicamente” brasileiro, o funk tem se constituído, pelo menos, desde os anos de 1970 como uma das manifestações culturais mais importantes entre a juventude das classes populares do país. Gerado a partir de fusões e misturas e ressignificado desde o momento em que adentrou as terras brasileiras, o funk foi tornando-se carioca a partir da iniciativa e dos anseios de produtores, DJs, radialistas, interessados e amantes da música em trazer as vibrações do gênero norte-americano – que encontra em James Brown um de seus expoentes –, para os clubes e festas que aconteciam nos subúrbios do Grande Rio de Janeiro. Em tais circunstâncias, o funk foi tornando-se carioca com o surgimento dos Bailes da Pesada e dos Bailes Black em um movimento no qual foram criadas também as equipes de som, responsáveis por sua produção, algumas delas, existentes até os dias de hoje.

Além deste gênero, à época a trilha sonora daqueles eventos ainda incluía o soul, e, mais tarde, o hip hop e o *miami bass* – fruto da mistura acidental feita por Afrika Baambata entre o rap e a música eletrônica do Kraftwerk –, base formadora fundamental do que depois ficou conhecido como funk carioca (Vianna, 1987; Essinger, 2005; Sá, 2007). Tão logo chegou ao Brasil, toda essa musicalidade norte-americana foi criativamente reinterpretada pelos frequentadores dos bailes que ouviam as músicas estrangeiras e davam a elas novos sentidos, ao impor situações cotidianas e retratar sensibilidades locais baseando-se na sonoridade das músicas em inglês que pouco ou nada entendiam, continuando um processo de apropriação muito comum a outros gêneros musicais. (Vianna, 1987; Herschmann, 2000; Sá, 2007; Assef, 2008). Já no final dos anos 1980 as primeiras batidas começam a ser nacionalmente produzidas pois, com as experimentações de DJ Marlboro torna-se possível, em 1989, o lançamento de *Funk Brasil*, o “primeiro disco de MCs cariocas” (Essinger, 2005:82).

Desde então o funk experimenta um processo de espraiamento, há anos que o gênero e as práticas articuladas a ele não são restritas apenas ao Rio de Janeiro e, a percepção dessa fluidez, permite concordar com a ideia de que ele possa ser chamado de brasileiro. Entretanto, fazer tal afirmação não significa sugerir que o gênero tenha

---

3 Trecho da música “Baile de Favela” de MC João.

adotado apenas uma forma singular e estática ao longo dos anos, pois, à medida que é nacionalmente apropriado e difundido, ganha novas peculiaridades: às questões cotidianas e da comunidade são incorporados *samplers* e sonoridades afro-brasileiras (Sá, 2007; Vianna, 2003), temas polêmicos como a apologia ao crime e a sexualidade escancarada são acrescidos às letras, assim como o empoderamento feminino e o consumo de marcas famosas. Hoje, multifacetado, por conta de suas vertentes (sensual, proibidão, romântico, ostentação) e das misturas que continuamente incorpora (com o pagode e a música sertaneja, por exemplo), é possível sustentar que as batidas do funk são ouvidas, dançadas e produzidas ao longo de todo o país, confirmando sua habilidade de combinar e recombinar criativamente temas e sonoridades.

Além disso, o funk produzido no Brasil, o imaginário e a imagética associados a ele, têm sido gradativamente absorvidos pelos meios de comunicação, programas populares de televisão, e peças publicitárias. Nesse sentido, são destaques ainda, o uso cada vez mais comum desse gênero como trilha sonora em novelas e filmes, geralmente com o intuito de recriar a atmosfera e o cotidiano das comunidades pobres e de seus moradores, crescentemente retratados nesses produtos audiovisuais, especialmente a partir da década de 1990 (Silva, 2014).

Entretanto, apesar do notável sucesso, que muitas vezes ultrapassa as barreiras das classes sociais, o gênero experimenta, de certo modo, uma dupla condição, pois, se por um lado vivencia uma espécie de glamourização (Herschman e Freire Filho, 2003), no momento em que seus aspectos identitários e culturais, além de seus estilos de vida são positivamente valorados, por outro, ainda sofre com constantes tentativas de criminalização e com o preconceito. Esses fatos, recorrentes a outras manifestações juvenis acabam por tornar o funk produzido no país e seus adeptos, desafios para a sociedade brasileira.

Para entender como isso ocorre, é comum remontar a um episódio fundamental e que parece ter estabelecido os marcos desfavoráveis com os quais o gênero e seus praticantes são estigmatizados ao longo dos anos (Herschmann, 2000; Essinger, 2005; Sá, 2007). Ocorrido em outubro de 1992, em um contexto de descrença em relação às instituições sociais e políticas brasileiras, a movimentação em massa de jovens, em sua maioria negros, pela praia de Ipanema, zona Sul da cidade do Rio de Janeiro, causou repercussões negativas e ajudou a criar e dar visibilidade ao personagem do funkeiro

como uma figura nociva e perigosa (Arruda et al., 2010). Embora o “arrastão”, como ficou conhecido o evento, tenha trazido mais danos morais do que materiais e tenha de fato acontecido há mais de 20 anos, até hoje esse acontecimento suscita discussões em torno da associação feita entre (mau) gosto musical e pobreza, marginalidade e criminalidade, juventude, mobilidade e usos dos espaços urbanos. Discussões que vêm à tona no momento em que a sociedade, os meios de comunicação e o poder público se deparam com fenômenos como os “rolezinhos<sup>4</sup>” e os pancadões de rua, também conhecidos como “fluxos”, ambos ocorridos em São Paulo. O primeiro, ocupou os noticiários brasileiros entre o final do ano de 2013 e os primeiros meses de 2014 e foi caracterizado pelos encontros marcados via redes sociais, entre jovens que ao som do funk, lotavam os shoppings da cidade, mas, por sua quantidade e suposta ameaça, preocupavam os lojistas que conseguiram intervir judicialmente na situação de modo a coibir, não raro, de forma violenta essas manifestações. O mesmo acontece com o segundo, sendo alvo de reclamações por parcela da população e de ações truculentas por parte da polícia, chamada para controlar, ordenar e inibir as festas de rua regadas ao som alto saído de equipamentos potentes acoplados aos carros. Apesar de tais coibições, festas como essas são comuns em alguns bairros da periferia da cidade e vão se firmando como uma das principais formas de diversão entre os jovens frequentadores, assentando-se como importantes espaços de sociabilidade.

Tais festas são interessantes porque favorecem uma intensa circulação urbana, além de valorar positivamente e colocar em evidência bairros que antes chamavam atenção apenas por aspectos negativos, a partir de uma perspectiva da falta. Ao escolher os nomes artísticos que identificam os lugares onde moram; cantar canções que destacam o circuito das festas de rua da cidade, como em “Baile de favela”; ou, ainda, dançar de forma a criar uma moda, como no passinho do Romano, esses jovens ajudam a dar visibilidade não somente à efervescência cultural dos bairros onde moram e frequentam, como também revelam a sua própria existência.

Limites também vêm sendo impostos à manifestação das festas em cidades como o Rio de Janeiro. Tais inibições ora confinam os bailes às comunidades cariocas, ora impedem que eles sejam realizados nesses lugares, como aconteceu mais

---

4 Para mais análises desse fenômeno consultar: “Rolezinho no shopping: aproximação etnográfica e política” (2014), de Alexandre Barbosa Pereira e “Rolezinhos: sociabilidades juvenis, discriminações e segregação urbana” (2014), de José Gomes da Silva e Darlene Fróes da Silva.

recentemente durante o processo de implantação das Unidades de Polícia Pacificadora (UPPs) nas favelas cariocas. Isso ocorre, pois, nesse caso, a autorização para a realização dos bailes fica a cargo da autoridade policial e, além disso, uma série de exigências acabam por inviabilizar seu acontecimento. Nesse caso, se na década 1980, podiam ser identificados mais de 700 bailes no Grande Rio (Vianna, 1987) e anos mais tarde era possível aos MCs Júnior e Leonardo indicar em sua música “Endereço dos bailes” outros tantos, hoje, sua constância, parece ser cada vez mais rara.

Como pode ser notado, as ressalvas com relação ao funk produzido no Brasil, não são uma novidade e de maneira geral, tendem a caracterizá-lo como uma manifestação musical irrelevante, considerando-o como uma música (de) pobre, por um lado e, a entendê-lo como um problema, por outro. Essa desconfiança em relação ao funk brasileiro gira em torno de diversas esferas, a começar por sua nomenclatura, no momento em que é comparado e desqualificado em relação ao funk norte-americano; passando pelo conteúdo das letras, o movimento dos corpos; e chegando à sua relação presumida com a criminalidade.

Nos últimos anos, as narrativas musicais com forte apelo ao consumo de marcas famosas e importadas, promovidas pela vertente “ostentação” do gênero, são comuns e têm permitido ao funk aceder os meios de comunicação. Isso se deve ao fato de que o afastamento em relação a conteúdos polêmicos permitiria que essa versão mais suave do gênero fosse encarada como uma espécie de “funk do bem” (Pereira, 2014), tornando-se mais palatável e, deste modo, alcançando um público mais amplo, assim como já acontece com a sua versão mais romântica. Essa maior facilidade de circulação, porém, não o isenta de críticas, pois, o conteúdo das letras gera questionamentos sobre a autenticidade de músicas construídas em torno do consumo, mas, cantadas por meninas e meninos em sua maioria pobres. Tais críticas desconsideram o papel da imaginação nas composições das músicas, dos vídeos e das identidades, ao enfatizar ou pretender que a um grupo social seria permitido retratar apenas experiências baseadas em vivências reais. Diferente disso, o funk ostentação, a imagética, a estética e os discursos construídos em torno dele – cuja aproximação com movimentos internacionais como o hip hop é notória –, demonstram que as afinidades e conexões podem se assentar para além dos limites do bairro, da cidade e do país. Isso, sobretudo, em um contexto no qual, o papel dos meios de comunicação e das tecnologias de informação ganham uma

relevância incontestável (Appadurai, 1996; Pereira, 2014). Em entrevista ao jornal *Los Angeles Times*, MC Guimê, um dos maiores expoentes do funk ostentação, rebate as críticas ao pontuar:

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 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?<sup>5</sup>

Ainda com todas essas discussões, são notados três modos possíveis de circulação e valorização do funk brasileiro, para além das comunidades onde são criados. 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. O segundo, aquele no qual o funk brasileiro conquista admiradores de gêneros consagrados pela crítica e pela audiência, como Gilberto Gil e Caetano Veloso. Este último, em entrevista recente à BBC<sup>6</sup>, reconheceu “[n]o funk, [n]o sertanejo universitário e [n]os restos da axé music” - gêneros nem sempre bem-vistos pelos críticos e que muitas vezes estão longe da representatividade e do atrelamento à brasilidade investidos no samba, na bossa-nova e na MPB –, “uma Tropicália ainda inexplorada”. Finalmente, o último seria aquele 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 brasileira, por produtores e DJs internacionais.

### **Do kuduro angolano**

Kuduro é Cabinda e Cunene/ Kuduro é Luanda, é Angola/ Kuduro é a poeira do povo/ É deslocado pedindo esmola/ Kuduro é solo que pisamos/ Kuduro é o ar que a gente respira<sup>7</sup>

---

5 O trecho citado foi traduzido do inglês. A reportagem “*In Brazil, music for the flaunters and the wanters*”, foi publicada na versão online do jornal *Los Angeles Times* no dia 04/04/2014 e está disponível em: <http://www.latimes.com/world/mexico-americas/la-fg-c1-ff-brazil-bling-rap-20140404-m-story.html>. Último acesso: 19/06/2016.

6 A entrevista foi publicada no site brasileiro da agência de notícias no dia 04 de maio de 2016 e está disponível em: [http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2016/05/160407\\_caetano\\_mv](http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2016/05/160407_caetano_mv). Acesso em: 19/06/2016.

7 Trecho da vinheta de abertura do programa “Kuduro Vivo”.

As histórias do kuduro e as narrativas em torno de sua criação, não raro confundem-se com as histórias e as narrativas de um país que recém-emancipado, após cinco séculos de domínio estrangeiro, conhece as agruras de uma guerra civil. Na recente história do país africano, o último a ser liberado em relação a Portugal, os conflitos em torno dessa conquista – travados a partir do início da década de 1960 –, foram prontamente substituídos em 1975, por lutas e conflitos motivados pela disputa de sua condução. As hostilidades, especialmente entre as forças do MPLA (Movimento Popular pela Libertação de Angola), partido ainda hoje no poder, e da Unita (União Nacional para a Independência Total de Angola), perduraram pelo menos até 2002, ano da morte do líder da Unita, Jonas Savimbi e, momento no qual um acordo de anistia perdoou todos os envolvidos no conflito. Como não poderia deixar de ser, os sucessivos períodos de guerra afetaram o povo angolano, sua sociedade, economia e inviabilizaram sua infraestrutura, acentuando desigualdades e carências em setores como saúde, educação, habitação e saneamento básico; algumas dessas dificuldades, ainda hoje não foram superadas nem mesmo com o crescimento econômico alcançado pelo país, em grande parte devido às reservas de petróleo e diamante (Alisch e Sierget, 2011).

A emergência do kuduro, uma das mais instigantes manifestações culturais, artísticas e estéticas dos últimos anos, naquele país, é comumente relacionada a esse contexto de contrariedades políticas, econômicas e sociais no qual os deslocamentos, ainda que forçados, poderiam figurar como a solução possível em meio aos dissabores vivenciados. Essas movimentações, essenciais para a constituição do gênero de música e dança angolanos, deram-se em duas diferentes direções. Em uma delas, a classe média do país encontra na mudança para a Europa, em especial Portugal, a possibilidade de escapar das contendidas e do recrutamento forçado, encontrar emprego e melhor educação para seus filhos. Situados nesses novos espaços, esses jovens começam a ter contato com a tecnologia de produção musical da época e também com a música eletrônica, em particular *techno* e *house*, cujas influências são fundamentais, na tentativa de unir e mesclar referências e sons trazidos de Angola, como as músicas de carnaval, semba e kizomba. Mais tarde, essas experiências chegam aos clubes noturnos do centro de Luanda, onde são criados os sons inicialmente chamados de “batidas” (Sheridan, 2013), gênese do que mais tarde será conhecido como kuduro. Na outra frente, a interna, a população das zonas rurais e do interior, desloca-se, por razões semelhantes – ou seja,

evadir-se do infortúnio e buscar melhores condições de vida –, em direção à capital do país, lugar menos atingido pelos conflitos. É na cidade de Luanda, especialmente nos bairros carentes de seu entorno, os musseques, que essa população vai encontrar abrigo, mas não apenas isso, pois é nesses lugares, reconhecidos por sua grande efervescência cultural que atualmente se encontram os mais potentes centros produtores do kuduro.

Essas narrativas de fundação encontram nas figuras de Sebém e Tony Amado suas personificações, pois, eles são considerados uns dos principais precursores do gênero. Como um dos jovens que teve a experiência de viver na Europa e, além disso, frequentador dos clubes do centro de Luanda, nos quais fazia suas animações – falava sobre as batidas de música eletrônica enquanto elas tocavam –, ao primeiro geralmente é creditado o modo como o kuduro era cantado inicialmente. O segundo, afirma ter se inspirado em Jean-Claude Van Dame para criar a dança geradora do movimento musical que, segundo ele, teria brotado dos musseques. Essas discussões são frequentes entre kuduristas e em programas de televisão dedicados ao gênero, por exemplo. Nesse sentido, Sebém e sua contraparte Tony Amado, ao criarem suas contendidas, acabam por simbolizar as disputas, como também a complementariedade entre centro e musseque no imaginário que ronda a criação do kuduro. Cabe pontuar, deste modo, que as relações entre as duas partes da cidade (e seus membros) são mais fluidas do que as narrativas de fundação poderiam sugerir.

O musseque, é, sob certo aspecto, considerado um lugar de grande efervescência cultural, no qual música, dança, cotidiano, valorização dos aspectos locais e identidade nacional se entrelaçam. Era ali ainda no período de guerras que se juntavam as pessoas em torno não apenas de reivindicações políticas e sociais, como também do semba – um gênero de música e dança mais tradicional –, criando espaços culturalmente independentes em um contexto repleto de arbitrariedades. E é ali, ainda hoje com movimentos culturais como o kuduro que esse legado parece continuar ao reafirmar a importância que a música popular tem na constituição das identidades e da “angolanidade”<sup>8</sup> (Moorman s/d, Alisch e Sierget, 2011; Sheridan, 2013).

Para além das possíveis disputas e da suposta obviedade que o termo poderia adquirir, especialmente para os falantes da língua portuguesa, a pesquisadora norte-

---

8 As pesquisadoras alemãs Stefanie Alisch e Nadine Sierget (2011) entendem que: “A angolanidade pode ser descrita como patriotismo cultural angolano”. Para elas, “a angolanidade fala dum sentimento de identidade, tanto enraizado em práticas culturais locais como no cosmopolitismo, sendo assim um ‘cosmopolitismo enraizado’ ou ‘patriotismo cosmopolita’”.



americana Marissa Moorman (s/d) adota uma interessante perspectiva para a nomeação do gênero de música e dança. Para ela, o termo se aproximaria do quimbundo, uma das línguas nacionais angolanas, na qual a partícula “cu” estaria associada a “lugar”, estabelecendo, deste modo uma relação entre o contexto e a vida dura e violenta que o povo angolano tem vivido e, que de alguma forma se traduz no movimento de seus corpos no momento da dança. Um momento no qual seriam criados espaços, ainda que não conscientes, para lidar com os horrores e traumas das sucessivas guerras (Alisch e Sierget, 2013).

É comum a praticantes e estudiosos do kuduro compreendê-lo e narrá-lo a partir da ideia de gerações. Esse modo de interpretá-lo, evidencia algumas transformações tecnológicas, sonoras, culturais, estéticas e de conteúdo lírico, pelas quais o gênero tem passado desde o momento de sua criação e, além disso, destaca sua capacidade de renovar-se continuamente. Nesse sentido, Marissa Moorman (s/d: 08-09) argumenta:

A primeira geração (incluindo artistas como Sébem, Virgílio Faia, Tony Amado e os Radicais) é tida como a criadora do gênero (embora as disputas continuem sobre o que aconteceu, quando, quem foi o primeiro e etc.). A música dessa geração é descrita como “música de animação” - música para fazer as pessoas dançarem tipicamente superficial em termos de conteúdo, mas cheia de energia, de batidas vibrantes, música da qual “Estamos sempre a subir!” é um exemplo clássico. A segunda geração (Nakubeta, Come Todas, DJ Killamu, Puto Prata, Os Lambas Fofandó, Noite e Dia) desenvolveu o conteúdo e a batida da música acrescentando rimas e refrões mais complexos e começou a produzir videoclipes. A terceira geração de artistas (Bruno M, Agre G, Puto Tuga, Puto Lilas) oferece letras mais elaboradas, propõe desafios verbais com outros artistas (chamados “bifes”) e se identifica com bairros específicos de Luanda.

A identificação com os lugares onde vivem – quase sempre o pano de fundo para os videoclipes dos artistas –, é experiência fundamental para os kuduristas. São diversas as menções a eles, assim como, as disputas em torno de quem seriam seus legítimos defensores e representantes. Assim, Nagrelha, também conhecido como “Estado Maior do Kuduro” canta: “Sou nascido e crescido no gueto, [...] Sambizanga, meu patrimônio, minha riqueza” e, por seu turno, Bruno M, constantemente exalta o bairro dos Combatentes, em uma música ele canta: “Os Combatentes será sempre minha fortaleza urbana, A voz é o maior meio de expressão humana”. As músicas que giram em torno de temas cotidianos, têm permitido que alguns desses jovens ganhem destaque (e certa ascensão) dentro e para além das localidades onde vivem. Alguns deles, encontram no

meio musical caminhos que os afastam do anonimato e até mesmo da criminalidade.

Apesar de não constituir-se como uma unanimidade, o gênero de música e dança tem alcançado cada vez mais espaços na sociedade angolana, tornando-se também presente em clubes e festas da classe média do país (Sheridan, 2013); parte de trilha sonora de telenovela e das rádios angolanas, algumas delas com programas especializados no gênero; ganha também espaços na televisão, com programas como “Kuduro Vivo” e o “Sempre a subir”, este último exibido pela Televisão Pública Angolana (TPA). Há ainda espaço para o gênero em premiações como o Angolan Music Awards (AMA), que abriga categorias exclusivas para o gênero.

Fluido e plástico desde sua criação, o kuduro não tem transitado apenas nos meios de comunicação nacionais, entre os musseques e os clubes de classe média do país. Ao longo de sua formação, sua escuta também não tem se limitado aos candongueiros – uma espécie de transporte coletivo, no qual o gênero é trilha sonora, um espaço, que serve, muitas vezes, como propaganda e termômetro indicador de possíveis sucessos –, que atravessam as ruas de Luanda. Ele tem alcançado o mundo por meio da literatura premiada do escritor angolano Ondjaki, por meio arquivos sonoros, sites de compartilhamento de música e vídeo, como também por meio das ondas migratórias especialmente aquelas que levam os angolanos a Portugal, com quem Angola tem mantido grande afluxo de pessoas. Nesse país, o kuduro será tomado e ressignificado por DJ Marfox e grupos ou coletivos como Pupilos do Kuduro, Batida, Buraka Som Sistema (e sua proposta de “kuduro progressivo”), além de Throes + The Shine (que em seus primeiros trabalhos propunham uma mistura potente do gênero com o rock para criar o que denominam de “rockuduro” e, mais recentemente, incluíram a cumbia, em seu repertório).

É importante ressaltar que Portugal tem desde a década de 1970, recebido grande número de imigrantes africanos oriundos dos Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa (PALOP), e, como não poderia deixar de ser, muitos deles levaram em suas bagagens as culturas dos lugares onde nasceram. O kuduro é um desses gêneros musicais que aos poucos começa a despontar como uma forte referência nas regiões periféricas de Lisboa e algumas cidades de seu entorno, assumindo um papel fundamental na socialização de migrantes e de jovens de descendência africana. Ele está presente nos encontros de família, nas escolas, nas festas e na internet, tornando-se,

deste modo, parte constituinte das experiências cotidianas dessas pessoas (Marcon, 2011; Sheridan, 2013). Há ainda grupos de angolanos e africanos que se identificam com o kuduro para além do contexto lusófono, e ademais, DJs e produtores musicais estrangeiros que enxergam potência e inventividade nas batidas do gênero angolano. Identificando essas possibilidades de circulação, Stefanie Alisch e Nadine Sierget (2011) apontam três plataformas abertas para a manifestação do gênero: Luanda, Lisboa e o que denominam de “pistas de dança ao redor do mundo”.

Nesse contexto, há ainda propostas como as do projeto Os Kuduristas, que assumem o papel de fazer com que o gênero seja conhecido globalmente. Encabeçado pelo produtor cultural Coreon Dú, este projeto levou entre os anos de 2012 e 2013, para os Estados Unidos e países da Europa como França e Holanda, elementos da cultura angolana, tendo como destaque a música e a dança kuduro. Outra coisa interessante a ser pontuada é o fato de Dú ser filho do atual presidente angolano, José Eduardo dos Santos, o que se por um lado insinua uma possibilidade de legitimação e retomada do gênero por parte de iniciativas nacionais – por outro, engendra questionamentos sobre as apropriações e aproximações entre manifestações culturais juvenis e política, sobretudo em um contexto de permanentes tensões.

### **O funk brasileiro e no kuduro angolano entre o local e o global**

Se a globalização enquanto conceito ainda parece um tanto difusa, e, a ideia dos fluxos e trocas culturais pouco palpável, essa impressão seria alterada no momento em que esses fenômenos deixam ser imaginados como se estivessem para além dos indivíduos que, deste modo, são capazes de agregá-los a seus contextos e transformá-los conforme desejam. Se nossa sociedade for entendida como uma complexa trama de grupos identitários, práticas e códigos culturais que não se excluem mas, ao contrário, estão em profundo diálogo e elaboração criando cotidianamente processos de construção de alteridades e identidades, esse cenário também se modifica. Além disso, com a possibilidade de deslocamento da produção de identidades para outras instâncias, seriam abertos novos espaços formativos e modos mais fluidos de constituição dos sujeitos. Como aponta Stuart Hall (1998: 11),

O sujeito, que anteriormente tinha a experiência de uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto, não de uma, mas de muitas identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas. O próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais aberto variável e problemático.

Os protagonismos juvenis manifestos por meio das expressões musicais têm se beneficiado bastante deste momento. Se, separadamente, funk brasileiro e kuduro angolano estão envolvidos, por suas próprias peculiaridades, considerados juntos, podem trazer à tona elementos importantes e que caracterizam, em parte, o mundo no qual vivemos. Um deles é justamente o fato de terem sido geridos em um contexto no qual as identidades podem ser consideradas cada vez menos estáticas e cada vez mais fluidas. Uma conjuntura na qual a adesão a manifestações culturais pode transcender a localidade e encontrar caminhos para além das fronteiras físicas e simbólicas da vizinhança, da cidade e do país de origem. Tomá-los em conjunto, significa, nesse sentido, tentar entender não apenas o que têm em comum entre si, como também com outras formas musicais ditas “periféricas”, e que muitas vezes estão atreladas à participação juvenil. Esses jovens usam e abusam dessas possibilidades, facilitadas pelo incremento das tecnologias de criação e difusão de música, para produzir seus sons, suas imagens, anseios e estilos de vida. Nesse sentido, Alexandre Barbosa Pereira (2014), chama a atenção para o que denomina de “rede global periférica”; uma rede produzida por meio de contínuas criações e recriações das referências globais mas, que também é capaz de devolver ao mundo uma inventividade que se destaca dentro e fora dos países onde são criadas.

Jovens de seu tempo, funkeiros e kuduristas estão duplamente conectados com o mundo, seja através da rede mundial de computadores, onde podem ser instituídos espaços alternativos de socialização e criação coletiva, seja por estarem atentos e receptivos às múltiplas experiências proporcionadas por suas vivências que ao longo do tempo vêm se diversificando de maneira mais intensa. Essas transformações seriam deste modo, capazes de engendrar novos modos de produção e construção dos sujeitos, cujas constituições não dependeriam apenas de instituições tradicionais ou formais. A globalização é parte desse processo, e a música, por sua plasticidade, componente de análise privilegiado nessa conjuntura. Dayrell (1999:27) sugere que “a música é uma dimensão presente na história cultural da humanidade, acompanhando as

transformações do homem e da sociedade, expressando, de alguma forma, nas melodias e nas letras, a relação do indivíduo com o seu mundo, no seu tempo”.

Portanto, embora tenham sido criados e estabelecidos em circunstâncias particulares, há elementos que permitem que o funk brasileiro e o kuduro angolano sejam colocados lado a lado, pois, ambos se servem de um momento peculiar no qual as culturas marginalizadas parecem ganhar destaque num contexto favorecido pelo desenvolvimento tecnológico. Ambos são criados majoritariamente em zonas urbanas degradadas e enclaves sociais, mas, acabam por estabelecer uma espécie de música (eletrônica) urbana periférica, criada em estúdios caseiros, muitas vezes distantes de grandes gravadoras. Além disso, embora valorizem os ambientes onde vivem, têm o gosto pela mistura, sendo frutos do diálogo e do encontro entre elementos locais e globais, no qual a música se torna passível de ser combinada e recombina a elementos diversos, até que algo novo seja formado. Seus produtores são empoderados pelo desenvolvimento e o barateamento de aparatos tecnológicos que permitem que seus gestos, criações musicais e visuais, saiam “do quarto para a rua (e o mundo)”<sup>9</sup>, criando, deste modo, novas geografias de produção, divulgação e consumo que nem sempre passam pelo aval de grandes gravadoras ou dos meios de comunicação tradicionais. Provocando e se valendo de transformações que impactaram de modo direto a produção divulgação e o consumo de música, se inscrevem, portanto, como duas narrativas musicais contemporâneas mediadas pela tecnologia que, se por um lado, nem sempre está isenta de interesses, por outro, viabiliza que esses jovens protagonizem suas próprias histórias por meio de suas músicas e imagens.

Eles têm como mediador privilegiado o uso (legal ou ilegal) de recursos tecnológicos para a construção de seus sons, gerando outros tipos de relação com a indústria da música, seus ouvintes e interlocutores mais diretos. Em comunhão com essa ideia, alguns desses aparatos tecnológicos são bastante hábeis em se apresentar como uma alternativa para essas e outras expressões musicais, em um contexto aparentemente mais democrático. Abre-se um campo de possibilidades com relação à circulação no cenário global e isso acaba por preencher o imaginário de alguns produtores de funk e kuduro, sendo comum encontrar em seus trabalhos frases e slogans que apontam para os desejos de que as trajetórias pessoais e musicais articulem-se local e globalmente:

---

9 Em referência ao projeto do DJ angolano Satélite e da gravadora Seres Produções.

“From Buraka to the world” (De Buraka para o mundo), é o nome do primeiro disco da banda portuguesa que também na música “New Americans part 2” proclama, “Doa a quem doer, faço kuduro para o mundo”. Em 2013, foi lançado o filme “I love kuduro – From Angola to the world”, que acompanhou alguns dos kuduristas angolanos mais famosos. Além disso, a funkeira Valesca Popozuda, conclama que saiu “Da favela para o mundo”, enquanto a Liga do Funk, organização de incentivo ao gênero brasileiro, invoca a frase “Do funk para o mundo”, tendo aqui a música como catalisadora dessas possibilidades. Essas trajetórias virtuais – não entendidas apenas com relação à conectividade, ou, menos ainda como uma contraposição em relação ao real – são importantes por demonstrarem a potência desse universo de possibilidades avistado pelos seus produtores e tendo como base a visibilidade alcançada por esses gêneros nos últimos anos, a despeito da posição que ocupam na grande indústria da música e até mesmo nas sociedades das quais fazem parte.

Embora os espaços abertos pelas novas tecnologias tenham ampliado a produção e o acesso a esses tipos de música, quando ponderamos sobre a periferia também consideramos a relação que esses gêneros têm tido com a grande indústria música, da qual nem sempre fazem parte. Esta relação, entretanto não é determinada e tem variado, visto que apesar de terem sido criados à margem da grande indústria do entretenimento, por vezes estão em diálogo, mesmo que transitório, com ela. Como aponta Sotero Caio (2013: 2), “as estéticas periféricas se revelam estratégicas e astutas, uma vez que desvendam profundas nuances mercadológicas numa dialética de resistência e integração”.

Funk brasileiro e kuduro angolano podem ainda, ser considerados dentro de um contexto mais amplo no qual as sonoridades produzidas nas periferias – que aqui ganham um tom identitário, estilístico e de valorização – despontam como um grande celeiro criativo no qual produtores estrangeiros vão em busca e “descobrem” novas estéticas musicais. A cantora anglo-cingalesa M.I.A., o produtor norte-americano Diplo e o DJ e jornalista alemão Daniel Haaskman, são alguns nomes mais mencionados quando esse interesse estrangeiro é colocado em questão. Essa tendência, na qual periferia, cotidiano, globalidade e tecnologia se articulam através da música, pode ser encontrada em outros gêneros como o tecnobrega, de Belém do Pará, a cumbia, da Argentina ou ainda, o kwaito sul-africano.

Para além dessa dimensão que torna possível uma criação mais global e justaposta das identidades, o funk brasileiro e o kuduro angolano têm um importante papel na valorização dos lugares onde são majoritariamente criados e dançados. Apesar das dificuldades, demonstram que esses espaços são repletos de cultura e protagonismos. Capazes de produzir ídolos, inovações estéticas, gestuais, visuais e sonoras, sem necessariamente ter o aval dos grandes meios de comunicação ou da sociedade do qual fazem parte. Considerados os primeiros tipos de música eletrônica produzidos em seus respectivos países, funk e kuduro, ao alcançar tais possibilidades de ação provocam pequenas revoluções que de alguma forma tornam discutíveis acusações que lhes são feitas quanto à falta de reivindicações políticas por parte de seus produtores. Embora muitas vezes sejam desqualificados, desvalorizados, entendidos como ameaça por contestarem mesmo que indiretamente normas, cânones estabelecidos e visões idealizadas de seus países, esses gêneros musicais permanecem. Permanecem sendo para muitos a única forma de diversão, enquanto que para outros torna-se trabalho, estilo de vida. Permanecem criando geografias alternativas de produção de cultura e identidades e enfatizando o seu lugar no mundo.

### **Referências bibliográficas**

ALISCH, Stefanie e SIERGET, Nadine (2011) “Angolanidade revisited”. Disponível em: <http://www.buala.org/pt/palcos/angolanidade-revisited-kuduro>. Última consulta em 09/2014.

Alisch, S. & Seigert, N. (2013). *Grooving on Broken: Dancing War Trauma in Angolan Kuduro*. In: Bisschoff, L. & Van de Peer, S. (eds.). *Art and Trauma in Africa: Representations of Reconciliation in Music, Visual Arts, Literature and Film*. London: IB Tauris, pp. 50-68. (International Library of Cultural Studies, 21).

APPADURAI, Arjun (1996). *Modernity at large: Cultural dimensions of globalization*. University of Minnesota Press.

ARRUDA, Angela, JAMUR, Marilena, MELICIO, Thiago, & BARROSO, Felipe. (2010). “De pivete a funqueiro: genealogia de uma alteridade”. *Cadernos de Pesquisa*, 40 (140), 407-425.

- ASSEF, Cláudia. (2003). *Todo DJ já sambou: a história do disc-jóquei no Brasil*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil.
- CAIO, Manoel S. (2013), “Cumbia villera, Kuduro e Technobrega: repercussões e repertórios dinâmicos das cenas musicais”. Comunicação no XXIV Congresso da Associação Latinoamericana de sociologia.
- DAYRELL, Juarez. (1999). “Juventude, grupos de estilo e identidade”. Belo Horizonte: *Educação em revista*, pp. 25-39.
- \_\_\_\_\_. 2002. “O rap e o funk na socialização da juventude”. (2002) *Educação e Pesquisa*, pp. 117-136. *Educação e Pesquisa*, São Paulo, v.28, n.1, p. 117-136.
- ESSINGER, Silvio (2005) *Batidão: uma história do funk*. Rio de Janeiro: Record.
- FARIA, Debora C. (2014), *O local e o global no funk brasileiro e no kuduro angolano*. Dissertação de mestrado. Guarulhos: Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Paulo.
- FREIRE, João e HERSCHMANN, Micael. (2003) “Funk carioca: entre a condenação e a aclamação na mídia”. *Eco-Pós*. [http://revistas.ufrj.br/index.php/eco\\_pos/article/view/1133](http://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/view/1133).
- HALL, S. (1998). *A questão da identidade cultural*. Textos didáticos. São Paulo, SP: IFHC/Unicamp.
- \_\_\_\_\_. (2006), *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora.
- HERSCHMANN, Micael. 2000. *O funk e o hip hop invadem a cena*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.
- MARCON, F; TOMÁS, C. (2012) “Kuduro, juventude e estilo de vida: estética da diferença e cenário de escassez”. *Tomo (UFS)*, pp. 137-167.
- MOORMAN, Marissa. “Sempre a subir!”: música e dança kuduro na Angola pós-colonial. Texto não publicado.
- PEREIRA, Alexandre Barbosa (2014). Funk ostentação em São Paulo: Imaginação, Consumo e novas tecnologias da informação e da comunicação. *Revista de Estudos Culturais*, v. 1, p. 1-18.
- SA, Simone. (2007) “Funk carioca: música eletrônica popular brasileira?!”. *E-Compós* (Brasília), pp. 3, 2007.



SHERIDAN, Garth (2013) “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.

SILVA, Luciana Soares (2014) “Agora abaixe o som: UPPs, ordem e música na cidade  
do Rio de Janeiro”. *Cadernos CHR*, Salvador, v. 27, n.70, p. 165-179. Jan/Abr.

Taylor, Timothy (1997) *Global pop: world music, world markets*. London and New  
York: Routledge.

VIANNA, Hermano. (1987), *O baile funk carioca: festas e estilos de vida  
metropolitanos*. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: Museu Nacional,  
Universidade Federal do Rio de Janeiro.