

38º Encontro Anual da Anpocs

GT36 Sociologia da adolescência e da juventude

Título do trabalho

**Música eletrônica, juventudes e estilos de vida: a produção, a
circulação e o consumo do kuduro no Brasil**

Autor: Frank Marcon (UFS)

O kuduro é um estilo de dança e música de rua que surgiu na cidade de Luanda, em Angola, nos anos noventa, do século passado, e nos últimos quinze anos se tornou popular não só naquele país, como também em Portugal, no Brasil e em outros países do mundo, em cada qual com peculiaridades próprias, embora em meio a fluxos transnacionais. Um aspecto interessante é a relação entre a música e a imigração angolana e outro aspecto significativo é a relação entre a produção, a circulação e o consumo num contexto transnacional de espetacularização do kuduro.

Nos últimos anos, tenho me dedicado ao estudo de questões relacionadas ao kuduro e observado o quanto esta forma de expressão têm se tornado interessante para a análise de fenômenos sociais contemporâneos, entre os quais destaco: 1) a música e a dança como componentes de estilos de vida juvenis e espetaculares no tempo presente, marcados por critérios geracionais e de diferenças sociais, como nas perspectivas das pesquisas do *Center for Contemporary Cultural Studies (CCCS)*; 2) o movimento, a produção, a circulação e o consumo de bens simbólicos articulados aos processos de identificações coletivas em contextos de usos das tecnologias de informação e comunicação; 3) as formas contemporâneas dos fluxos transnacionais e instantâneos de estilos musicais, surgidos também em áreas do mundo consideradas periféricas pelo mercado fonográfico; 4) a elaboração e re-elaboração dos sentidos dados a um estilo de música nos diferentes contextos sociais e nacionais em que ela é produzida e consumida; 5) além, entre outras, de questões relacionadas aos formatos e aos conteúdos narrativos rítmicos e corporais de expressões como o kuduro para análises sobre gosto e poder relacionados às juventudes, incluindo aí discussões sobre o espaço público, protagonismos juvenis e os usos das tecnologias de informação e comunicação.

Nesta proposta, estou interessado em analisar a relação entre o kuduro, enquanto estilo de vida, e o contexto em que surge esta manifestação em torno da qual alguns jovens brasileiros se identificam por práticas e gostos específicos através dos usos da internet. Pelo menos na última década, ocorreram profundas transformações no modo pelo qual às juventudes se relacionam entre si e no modo como o acesso às tecnologias de informação e comunicação dinamizaram tais relações e passaram a ocupar seu tempo livre, mesmo que consideremos que a palavra juventude não seja uma categoria social universal e que nem todos os considerados jovens tenham igual acesso à internet.

Por juventude entendo a construção social com a qual se nomeiam grupos pelo critério etário ou pela idéia de fase da vida associada a um período intermediário entre a infância e a vida adulta num dado contexto sócio-político, assim como, o modo pelos quais aqueles que se consideram jovens se afirmam como tal. Independente das motivações, as jovens da última década vivenciam experiências locais e globais muito distintas das gerações anteriores, que influenciam suas tomadas de decisões e suas afeições e repulsas ideológicas e de consumo.

Nos casos de Angola, Portugal e Brasil, para ficarmos com três exemplos de lugares expressivos do kuduro, há um fluxo significativo de músicas, vídeos e pessoas envolvidas com o estilo, bem como são contextos com características peculiares nos seus usos, considerando-se aspectos como a produção, a circulação e o consumo; bem como as práticas e os significados provocados pela presença do kuduro na sociedade. O kuduro também é conhecido nos EUA, na França, na Espanha, na África do Sul, entre outros países, tanto pelo fato da presença da imigração angolana ou da imigração crescente de pessoas de diferentes partes do mundo para Angola, mas fundamentalmente é um estilo conhecido porque não conhece fronteiras geopolíticas, por estar associado à produção a partir de computadores individuais, com uma lógica de circulação e audiência também articulada às tecnologias de informação e comunicação de trocas de arquivos digitais, pelo uso, como é o caso, dos microcomputadores e dos dispositivos móveis eletrônicos de comunicação.

No Brasil, o kuduro chegou timidamente através das festas particulares realizadas pelos imigrantes angolanos e depois por africanos dos PALOP, assim como pela imigração e retorno de brasileiros para Angola nos últimos dez anos. Na sequência, chegou também através da mídia televisiva, do carnaval bahiano e da associação com o funk brasileiro. Programas de emissoras de TV, que mantêm repetidoras em Angola, promoveram concursos de dança de kuduro no Brasil, assim como artistas brasileiros projetados no mercado fonográfico, começaram a trazer artistas angolanos de kuduro e a produzir versões híbridas de axémusic/kuduro ou de funk/kuduro. Embora haja um consumo massificado de algumas músicas produzidas por estes artistas, o kuduro quase não é produzido no país, tão pouco, pelo que aparece, não fez surgir no Brasil uma cultura ou um estilo de vida associado à dança ou à música, como ocorrera em Angola e

Portugal. O kuduro aparece como um produto de consumo mais associado a uma representação da África ou de Angola, do que à juventude de forma geral. Nas redes sociais e sites de compartilhamento de arquivos podem ser encontrados comentários de brasileiros sobre sua curiosidade com relação ao kuduro produzido em Angola, justificando algum interesse pelo estilo, seja pela música eletrônica ou pela expressão corporal da dança.

Proponho analisar questões de produção, circulação, consumo e estilo de vida, atento aos discursos de identificação e diferença que circulam nas falas, nas músicas e nas práticas de jovens envolvidos com diferentes formas de música eletrônica. Especificamente, analiso a presença do kuduro no Brasil como provocador de processos ambivalentes de identificação e diferenciação. Estou interessado nas formas de expressão e nas identidades produzidas a partir do estilo, bem como na co-relação entre sentimentos coletivos de afetos, de pertencimentos e de solidariedades, associados aos que ouvem e aos produzem músicas e vídeos. Procuro explorar as identificações multifacetadas por argumentos geracionais, étnico-raciais, nacionais e de gênero, bem como as disputas de significado elaboradas pelos sujeitos sobre o estilo em questão. Baseados em que critérios eles se fundariam e quais os argumentos de apelo de identificação e diferença são experimentados no paradoxo da sua circulação global/local? Abaixo apresento uma reflexão de algumas questões que envolvem a realização desta pesquisa, embora outras ainda estejam em processo de construção.

Música digital

O kuduro é um estilo de música e dança que surgiu em meados da década de 90, na cidade de Luanda, Angola. Alguns músicos, como o *DJ Conductor*, afirmam que quando o kuduro surgiu, entre os anos de 1993 ou 1994, eles a denominavam de “batida”. Era uma música produzida em computadores pessoais, com alguma influência do surgimento global da música *tecno* e que ao ser tocado em festas locais ganhava a voz improvisada de um animador, que também poderia fazer o papel de DJ. Nesta linha de argumentação, também o músico *Sebem* e o produtor e dançarino *Toni Amado* afirmam que a música eletrônica e digitalizada, de batida rápida (e que se tocava naquele momento) foi sendo associada à coreografia de uma dança com música própria

que *Toni Amado* denominou de *kuduro*. Segundo ele, o nome devia-se ao modo com que era dançada, contraindo-se as nádegas ao mesmo tempo em que se movimentavam as pernas.¹

Este é um estilo de música inteiramente digitalizada, o que a caracteriza por particularidades sociais, materiais e estéticas de produção, de circulação e de consumo, associados aos sujeitos de uma geração. Como Levy (1999), entendo que desde as últimas décadas do século XX, jovens urbanos, escolarizados e com acesso aos computadores e a internet foram progressivamente desenvolvendo habilidades e fazendo emergir uma cultura com códigos próprios, motivada pelo desejo e pela criatividade do uso de equipamentos de informática, de suportes eletrônicos de reprodução digital de conteúdo e pelas possibilidades comunicativas abertas pela internet. Assim sendo, no que diz respeito às plasticidades e sociabilidades há nuances e particularidades criadas pela mediação tecnológica ou pelas condições de comunicação que precisam ser exploradas em suas especificidades.

Alguns aspectos do kuduro permitem perceber alguma correlação intrínseca entre o estilo e as tecnologias que o sustentam, a partir da hipótese que o kuduro esteve e está diretamente associado aos usos dos recursos de digitalização que aos poucos foram se tornando mais acessíveis pelos jovens de diferentes segmentos sociais em diferentes partes do mundo. O kuduro surgiu na contramão da produção e do controle da grande indústria fonográfica, é um destes estilos musicais produzidos em computadores pessoais e com poucos recursos financeiros. O estilo foi incitado pela criatividade dos jovens que de algum modo tinham condições de acessar às novas tecnologias e que ludicamente por curiosidade, ou como forma de contestação sobre a expressão musical existente até então, passaram a misturar as sonoridades que tinham à sua disposição no universo de acervo digital destinado a produção musical e contido nos programas de computador.

Este não é o único estilo musical que seguiu esta lógica, como já percebera Levy (1999). Segundo o autor, com popularização dos computadores e dos periféricos, o acesso à tecnologia e à linguagem dos estúdios foi se ampliando por um custo bastante acessível. Surgiram os estúdios digitais, disponibilizados em forma de programas para computadores pessoais, aparecendo o sequenciador para composição, o *sampler* para

digitalização do som, os programas de mixagem e arranjo do som digitalizado e o sintetizador que produz sons a partir de instruções ou de códigos digitais. A isto, acrescentou-se o surgimento de um padrão internacional e de codificação denominado de MIDI (*Musical Instrument Digital Interface*), que permitiu que as produções fossem reconhecidas e tocadas em diferentes computadores e suportes. Os códigos digitais se tornaram reconhecidos em diferentes e distintos lugares e mídias. A partir de então, os músicos puderam controlar o conjunto da cadeia de produção da música e eventualmente colocar na internet os produtos de sua criatividade sem os intermediários de antes, fazendo surgir uma nova rede de produção e de consumo disposta “por” e “nas” micro relações sociais e a depender dos seus interesses (Levy, 1999, p. 141).

Quando comparado a algum outro estilo musical de origem não digitalizada, se existe alguma originalidade no kuduro, isto se deve não só a sua forma estética, mas também ao seu processo de criação, de circulação e de consumo. A matéria prima deste tipo de música digital é colhida na grande reserva de amostras de sons à disposição em programas com acervos de sonoridades distintas e se torna outra, quando musicalizada. Na criação de estilos específicos, as pessoas utilizam programas de computador para elaborarem músicas originais por meio da “recombinação de fragmentos de corpus preexistentes” (LEVY, 1999, p. 136). Com relação à circulação, esta não se dá através de distribuidoras ou lojas de varejo e o seu consumo não se expressa no apego ao objeto ou ao suporte material (com algumas exceções). Em síntese, este tipo de música está em um circuito de produção autônoma, de circulação móvel e de consumo digitalizado e desmaterializado.

A desmaterialização da música e sua digitalização ocorrem desde a produção até o consumo e passaram a significar a perda da função dos objetos que a suportavam, como: o Disco de Vinil, a Fita k-7 e o *Compact Disc*. Tais objetos representavam simbolicamente o próprio produto musical acabado, apropriado e finalizado pelo processo de industrialização, sendo consumido pela sua comercialização. Nas duas últimas décadas, os gostos musicais se tornaram ainda mais plurais e inusitados, ao mesmo tempo em que com a digitalização ampliou-se o ritmo e a fluidez das possibilidades de universalização do acesso a uma determinada música e também se aprofundaram as manifestações restritas e particulares da produção e do consumo de

músicas que circulam nas microescalas das relações sociais, através de comunidades de gosto.

No âmbito dos estilos de vida associados a este efeito denominado de influência *tecno* sobre a música, a digitalização e a desmaterialização dos objetos se tornaram uma característica transformadora das ações e dos sentidos pelo qual se faz e se consome a música, juntamente com as possibilidades de autonomia dos artistas com relação aos intermediários e a indústria da gravação. Outros estilos musicais, antes já existentes, se adaptaram a uma lógica semelhante neste novo processo, embora outros ainda tenham ido muito além e tornado o modelo como uma forma de expressão de novas singularidades expressivas, surgindo nestas duas últimas décadas vários estilos exclusivamente digitalizados, como os exemplos do *house*, do *tecno brega*, do *tecno funk* e do *coupé decalé*², entre outros. Em síntese, no decorrer dos últimos anos, novos e velhos estilos foram se reinventando no modo de criar, de se fazer circular e se apreciar a música.

As especificidades e as caracterizações estéticas criativas dos ritmos em diferentes conexões, suas formas de produção e os seus circuitos de sociabilidades peculiares fizeram emergir estilos expressivos como o kuduro entre os jovens. Este estilo musical se caracteriza pela velocidade da batida de aproximadamente 140 BPMs (Batidas Por Minuto), mas também pelo componente letrado de suas músicas, pela sonoridade dançante e pela plasticidade dos movimentos, além das suas próprias características de produção. As letras de kuduro, por exemplo, raramente são escritas ou guardadas na forma de registro escrito, elas são geralmente gravadas, e em alguns casos de forma fragmentada, por diferentes autores de diferentes trechos de uma mesma música, que ao escreverem cada qual a sua parte só se juntam na gravação do áudio. Outra particularidade é que algumas referências musicais do kuduro foram retiradas de outros ritmos produzidos em Angola por gerações anteriores, como o semba, a quizomba e os ritmos de diferentes grupos étnicos, considerados tradicionais.

É plausível considerar que as facilidades de produção, circulação e consumo não são as mesmas nos diferentes contextos em que os computadores e as tecnologias de informação e de comunicação são utilizados. Há características específicas no acesso à tecnologia, bem como na forma de compor, de difundir e de consumir, singularizadas

pelas condições do contexto, mas também pelos objetivos e significados sociais que os objetos e a música adquirem para os seus usuários em diferentes lugares. Aqui há que se registrar que a indústria fonográfica e a de instrumentos musicais eram praticamente inexistentes nos anos noventa, em Angola, embora o País tenha vivenciado férteis períodos de produção fonográfica em décadas anteriores (Ver: Moormann, 2008). Ou seja, a geração de artistas jovens dos anos noventa encontrou novas possibilidades de estratégias alternativas e iniciativas próprias de criação e difusão musical, através do acesso às tecnologias associadas ao uso pessoal dos computadores e à internet.

Destaco o fato de que os acessos aos microcomputadores, aos equipamentos móveis de comunicação e à internet, em Luanda, atingiram um público cada vez maior a partir de meados da década passada e, mesmo assim, sendo formados, muitas vezes, pelo sucateamento tecnológico de outros centros econômicos e industriais do mundo globalizado. O que não significou restrições de acesso aos microcomputadores, mas uma experiência que passou pela constituição de lógicas de relações de poder, através das quais, os acessos às máquinas e à rede de internet constituíram uma condição privilegiada na teia produtiva do kuduro. Uma condição que se dá em contextos de disputas periféricas, nos quais a personalização, mas também as solidariedades locais possibilitam tanto a expansão da produção quanto a do consumo do estilo. Isto porque além do acesso aos equipamentos, alguns jovens desenvolveram as habilidades necessárias para o manuseio da tecnologia destinada à música e é através deles que a produção musical foi e é dinamizada, fascinou e envolveu outras pessoas. O estilo espalhou-se por países africanos, europeus e americanos, principalmente através da imigração angolana e da imigração para Angola nas últimas duas décadas, atingindo países como Portugal e França, Brasil e EUA. A comunicação pela internet também foi um canal pelo qual o estilo foi se tornando muito conhecido em diferentes centros de consumo globalizados.

O kuduro como estilo: a dança e a música

Nos casos de Angola, Portugal e Brasil, para ficarmos com três exemplos de lugares expressivos do kuduro³, há um fluxo significativo de músicas, vídeos e pessoas envolvidas com o estilo, bem como são contextos com características peculiares nos seus usos, considerando-se aspectos como a produção, a circulação e o consumo; bem

como as práticas e os significados provocados pela presença do kuduro na sociedade. O kuduro também em outros países, tanto pelo fato da presença da imigração angolana ou da imigração crescente de pessoas de diferentes partes do mundo para Angola, mas fundamentalmente é um estilo conhecido porque não conhece fronteiras geopolíticas, por estar associado à produção a partir de computadores individuais, com uma lógica de circulação e audiência também articulada às tecnologias de informação e comunicação de trocas de arquivos digitais, pelo uso, como é o caso, dos microcomputadores e dos dispositivos móveis eletrônicos de comunicação.

Em Angola, onde primeiro surgiu a dança e depois a música, o estilo nasceu associado à periferia jovem de Luanda. A dança imitando os movimentos realizados em filmes de luta norte-americanos, misturados às expressões corporais tradicionais e étnicas dos grupos que migraram para capital foi associada a uma música eletrônica com batidas rápidas⁴. O acesso da juventude aos computadores individuais (internet e a tecnologia de produção digital), conjugado com um momento de intensa criatividade local com a abertura do país à economia de mercado, tornou o kuduro uma forma de expressão que logo se espalhou por Luanda e depois pelo país, associado a uma geração pós-economia estatal (pós Guerra Fria)⁵. Se a dança é marcada por movimentos inusitados e pouco convencionais, nos quais se demonstram habilidades individuais e elasticidade corporal, a música fala do cotidiano da vida nos bairros, das festas e da juventude, mas também de problemas sociais ou de suas próprias habilidades para rimar e dançar. No que diz respeito à produção, as músicas são feitas em estúdios caseiros com uso de microcomputadores, gravadas inicialmente em CDs e agora em memórias virtuais, dali circulando através dos taxistas e dos DJs nas festas realizadas nos bairros, o que possibilita a popularidade de alguns grupos e, com isto, chegarem a rádio e a televisão aberta diante do progressivo reconhecimento nacional que o estilo foi ganhando em Angola.

Em Portugal, o kuduro começou a circular em CDs, entre jovens adolescentes imigrantes e descendentes de angolanos, que viviam nos bairros sociais da região metropolitana de Lisboa, e do Porto, mais tarde abrangendo outras cidades com presença imigratória. Alguns grupos de dança começaram a surgir em fins dos anos noventa, apresentando-se nas escolas e nos bairros. Com o desenvolvimento e a

popularização das memórias virtuais e do acesso à internet, a circulação do kuduro se ampliou, inclusive pelo consumo em tempo real das novidades musicais produzidas em Angola, como também possibilitou o surgimento de grupos de jovens que começaram a produzir por influência de seus ritmos, batidas e linguagens. Até 2005, quando surgiu o grupo Buraka Som Sistema (BSS)⁶, pouco se ouvira falar do estilo em Portugal, fora das comunidades de imigrantes africanos. Embora a mídia tenha dado visibilidade ao estilo a partir do sucesso internacional do grupo BSS, ela se restringiu a este, enquanto o kuduro feito em Angola tornou-se cada vez mais ouvido nas escolas e festas dos bairros e nas discotecas de música africana, em Lisboa, o estilo BSS foi conquistando um lugar na música eletrônica europeia. Na última década, surgiram vários grupos de kuduro produzindo suas próprias músicas em estúdios caseiros e espalhando-as pela internet e pelos telefones móveis, alguns deles apresentando-se em escolas e festas. A particularidade do kuduro em Portugal, principalmente em Lisboa, é esta relação entre a juventude imigrante ou descendente da imigração angolana e africana e o estilo, tanto na produção, quanto na circulação e no consumo. A escola, a rua e a internet se tornaram os principais ambientes de socialização do kuduro, que passou a fazer parte do cotidiano e das relações sociais de imigrantes e descendentes, tendo como referência o país de origem ou mesmo uma África imaginada pela relação de solidariedade entre descendentes da imigração originária dos diferentes Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa (PALOP), que juntos formam a segunda maior comunidade de imigrantes em Portugal⁷.

No Brasil, o kuduro chegou timidamente através das festas particulares realizadas pelos imigrantes angolanos e depois por africanos dos PALOP, assim como pela imigração e retorno de brasileiros para Angola nos últimos dez anos. Na seqüência, chegou também através da mídia televisiva, do carnaval bahiano e da associação com o funk brasileiro. Programas de emissoras de TV, que mantêm repetidoras em Angola, promoveram concursos de dança de kuduro no Brasil, assim como artistas brasileiros projetados no mercado fonográfico, começaram a trazer artistas angolanos de kuduro e a produzir versões híbridas de axémusic/kuduro ou de funk/kuduro. Embora haja um consumo massificado de algumas músicas produzidas por estes artistas, o kuduro quase não é produzido no país, tão pouco, pelo que aparece, não fez surgir no Brasil uma

cultura ou um estilo de vida associado à dança ou à música, como ocorrera em Angola e Portugal. O kuduro aparece como um produto de consumo mais associado a uma representação da África ou de Angola, do que à juventude de forma geral. Nas redes sociais e sites de compartilhamento de arquivos podem ser encontrados comentários de brasileiros sobre sua curiosidade com relação ao kuduro produzido em Angola, justificando algum interesse pelo estilo, seja pela música eletrônica ou pela expressão corporal da dança.

Os usos da internet e o kuduro

Lembrando da perspectiva de Paul Gilroy⁸ sobre os fluxos de pessoas, de discursos e da própria expressão musical através do que ele denominou de *Atlântico Negro*, por hora, estou interessado em analisar as questões de produção, consumo e estilo de vida, mas fundamentalmente atento aos sentidos de identificação e diferença que são manifestos através do kuduro na internet. 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 solidariedades através de tal expressão, tanto numa perspectiva localizada quanto conectada globalmente. Afinal, quando observamos kuduro circulando, sendo produzido ou consumido o que mais está aí em evidência?

É significativo mencionar que no percurso dos anos noventa ocorreu a criação e consolidação da Comunidade dos Países de Língua Portuguesa (CPLP), oficializada no ano de 1996⁹. A CPLP foi formada congregando os países Angola, Brasil, Cabo Verde, Guiné Bissau, Moçambique, Portugal, São Tomé e Príncipe e Timor Leste.¹⁰ Esse tipo de comunidade e de aproximação transnacional e transcontinental com alusão à “Língua” se inscreve em interesses outros de cooperação técnica, econômica e política, em meio as crescentes formações contemporâneas de blocos regionais, nos quais são realizados constantes rearranjos hegemônicos e são estabelecidas relações de prioridade, com base em argumentos de afinidades culturais e históricas. Isto não significa que a CPLP, enquanto instituição, exerce alguma ingerência sobre a forma com que os jovens se comunicam na internet, num plano internacional, muito menos sobre como estes jovens arranjam seus encontros no universo *on-line* associado ao kuduro. No entanto, uma parte significativa da política de recepção de imigrantes de países como o Brasil e

Portugal, bem como de suas políticas e estratégias de cooperação entre si e com os países africanos de língua portuguesa tem permitido fluxos de pessoas, informações e mercadorias que podem exercer algum tipo de aproximação e influência sobre o que os jovens destes países lêem, vêem, ouvem e consomem.

Na internet, a Língua não é uma fronteira que impede as pessoas de se comunicarem ou acessarem conteúdos elaborados por não falantes de um mesmo idioma, muito pelo contrário, não existem fronteiras deste gênero, mas a Língua pode se tornar um elemento seletivo entre participantes de redes sociais (*my space, facebook, hi5*, entre outras) ou para o acesso aos conteúdos de *blogs* e *sites* de compartilhamento de arquivos de vídeos e músicas. Talvez isto se explique pelo tipo de público e seu conhecimento ou não de outras línguas, pelo formato dos *sites* com serviços de busca (que priorizam a região e a língua de onde parte a consulta), mas também pelo próprio interesse destas pessoas em interagir em língua portuguesa.

Analisei algumas destas plataformas que indicam a procedência do acesso aos arquivos por país de origem da conexão e pode-se notar que em muitos casos há um predomínio marcado por países de idioma específico, como é o caso dos países de Língua Portuguesa para o kuduro. Quando observarmos o *site* de compartilhamento de vídeos do *youtube*, mesmo que este não seja um critério único e nem exclusivo na comunicação, podemos constatar a predominância do idioma. Há, ainda, que se mencionar o grande número de imigrantes falantes do português, espalhados por todos os cantos do mundo e que acessam tais conteúdos, podendo representar boa parte dos acessos que por ventura são originários de países onde o idioma oficial não é o português¹¹.

De algum modo, a internet é um mecanismo que possibilitou visibilidade internacional ao kuduro que se produz em Angola, como também tornou notável que este fizesse surgir diferentes formas de consumo e produção do estilo fora de Angola. Jovens imigrantes ou descendentes passaram a criar novas músicas e danças a partir de suas experiências na diáspora, sempre em contato *on-line* com o que é publicado na rede mundial de computadores, a partir de Angola. A principal característica é que nomes já conhecidos localmente, com músicas tocadas em rádios e discotecas, dividem espaço com novos grupos que surgem repentinamente a partir de estratégias de difusão de suas

músicas pelas redes sociais e de compartilhamento de arquivos. Em meio aos inúmeros vídeos com poucos acessos e que ficam timidamente restritos a circulação entre pequenos grupos de pessoas, outros vídeos ganham uma visibilidade maior para mais de cem mil acessos num ano e outros ainda passam de um milhão, tomando só o exemplo do uso do *youtube*.

A juventude que produz ou consome kuduro *on-line*, na internet, ou *off-line*¹², fora dela, compartilha suas experiências vividas através do estilo de vida que levam, independente de onde vivam. Suas experiências compartilhadas *off-line* dependem de alguma proximidade geográfica, mesmo que não diretamente do contato face a face, já as experiências *on-line* se concretizam pela comunicação em língua portuguesa através das plataformas que hospedam arquivos de música e vídeo ou notícias sobre o kuduro em diferentes partes do mundo. Sugiro que exista aí uma identificação situacional entre consumidores e produtores, a partir da idéia de um estilo de vida compartilhado entre eles, que é marcado pelo gosto de um tipo de dança e música e pela forma como se comunicam na internet e fora dela.

As linguagens do kuduro

O kuduro é um estilo que surge caracterizado por um novo contexto tecnológico de produção, reprodução e difusão, independentes de gravadoras e de distribuidoras, marcado pela circulação nuclear e centrípeta (que irradia de um grupo de amigos para uma rede maior e dali para outros grupos de amigos que vivem distantes), através dos suportes de arquivo virtual de música e vídeo, chegando aos diferentes bairros, cidades e países, sem delimitação de fronteiras específicas (através de computadores e telefones móveis), e sem um mecanismo de controle comercial formal sobre sua circulação e consumo. Apesar de algumas poucas gravadoras e distribuidoras de renome já terem lançado discos de artistas de kuduro que ganharam grandes proporções de consumo comercial, esta é apenas uma das facetas do que se produz e se ouve no contexto do kuduro¹³. O estilo está diretamente e fortemente relacionado mais com a maneira com que a dança e a música são produzidas, consumidas e correlacionadas, talvez por isto, com o progressivo acesso as tecnologias digitais de captação de imagem (filmadoras, máquinas fotográficas e telefones móveis) a produção de vídeos de kuduro tenha feito emergir um novo momento *on-line* para o estilo, através do qual se reproduz com

autonomia e de forma mais evidente a experiência plástica visual e sonora do estilo em *off-line*.

A base da dança são as formas de balanço do quadril associados a uma variedade de passos e acrobacias que procuram acompanhar a batida forte e veloz da música. Em alguns casos, o kuduro é composto de passos solos, em outros, os passos são coordenados em conjunto por um dado grupo. Durante a dança, observam-se alguns aspectos lúdicos nas expressões corporais, quase sempre relacionadas às expressões faciais elaboradas pelos dançarinos e as formas de movimento corporal que testam ou brincam com os limites do corpo, através de coreografias inusitadas. Tais características estão ainda recheadas de sensualidade e sarcasmo. As apresentações dos dançarinos compõem a face visual do kuduro, extremamente relacionadas e complementadas pela face musical. Os arquivos em vídeos difundidos pela internet reproduzem *on-line* a característica *off-line* de atenção ao visual, relacionada à indumentária colorida e aos movimentos corporais flexíveis e ousados.

Os que se consideram artistas na cena do kuduro, usam cortes de cabelo exóticos ou bonés, roupas e sapatos coloridos, além de adereços, como: brincos e outros adereços no pescoço ou braços. Muitos jovens envolvem-se com a cena do kuduro, simplesmente como ouvintes ou em busca do entretenimento ocasional (mesmo que apenas *on-line*) no encontro de amigos e em festas, mas outros acabam por se envolver mais efetivamente investindo boa parte de seu tempo livre na criação de coreografias de danças, na composição eletrônica de faixas sonoras ou na produção dos vídeos e músicas. De qualquer modo, o lazer destes jovens está associado ao envolvimento com a produção visual, a elaboração de novos passos e o treino da dança, além do acesso cada vez mais facilitado aos computadores pessoais e o seu uso para criação e edição. O kuduro envolve majoritariamente um perfil etário entre 13 e 26 anos, que consome e acessa a informação associada ao estilo com o qual estão envolvidos. As novidades que se espalham na internet ou nos contextos *off-line* estão reciprocamente conectadas, ou seja a inovação nos adereços, no modo de falar, nos passos de dança ou na sonoridade podem surgir através dos compartilhamentos de arquivos na internet e se espalharem pelas discotecas e festas, influenciando novas produções ou vice-versa.

Em Angola e Portugal, o kuduro é mais do que a dança e a música, é um estilo

de vida que envolve formas de se vestir, de falar, de conviver com os amigos, bem como de marcar a alteridade com relação a outros estilos de vida entre a juventude¹⁴. Está associado ao uso do tempo livre e as redes de amizade e solidariedades estabelecidas entre familiares, vizinhos e, por vezes, aos colegas de escola. São grupos que ultrapassam o universo dos artistas que ganham projeção na mídia, apesar de fazerem parte da sua audiência. Se o kuduro primeiro foi consumido, para depois ser produzido pelos jovens, interessa também entender as facetas destas formas de consumo e circulação, quando ela se torna uma característica de estilo de vida, associado à juventude angolana, e africana, no país ou na diáspora.

Para Arjun Appadurai¹⁵, os meios de comunicação e os movimentos migratórios de massa da contemporaneidade apresentam questões antropológicas que devem nos fazer pensar na relação das comunicações, das solidariedades, das trocas econômicas, das hierarquias, das produções, dos consumos, das identidades, das tensões com os fenômenos de desterritorialização financeira, étnica, midiática, técnica e ideológica. Em tal contexto, o consumo contemporâneo da música através de dispositivos móveis, como: walkman, mp3, telefones, entre outros, possibilitam que a produção, a reprodução e a circulação da música sejam redefinidas por um contexto de fluidez de micronarrativas, ao mesmo tempo pessoais e articuladas a uma rede de audiências com experiências sociais mais ou menos compartilhadas.

As práticas e relacionamentos com a música por parte destes jovens são possibilidades para percebermos alguns contornos dos processos sociais nos quais eles estão inseridos. A presença da denominada música africana (kuduro, morna, koladera, funaná, quiizomba, entre outras) entre os jovens africanos, em Portugal, por exemplo, remete a um processo de identificação que passa pelo sentido de referência a um coletivo etnicizado, e que envolve a família, a vizinhança e os amigos. No caso específico do kuduro, a singularidade também é geracional. São os jovens de um dado contexto marcando uma diferença de gosto com relação aos adultos. É como uma “etnreferência” mimética dos significados da diáspora para os imigrantes africanos de diferentes nacionalidades¹⁶, também reconhecendo sua relação direta a uma forma de expressar a juventude.

De tal perspectiva, temos uma relação interessante entre os estudos sobre

culturas jovens e estilo de vida, associados aos processos de identificação, mesmo que sazonais. São possibilidades de compreensão sobre um dado conjunto de características mais ou menos similares nas práticas e discursos de um determinado grupo, marcado pela faixa etária aproximada, pelo envolvimento com a memória da imigração, pela experiência de distinção social e pelo uso de objetos e espaços comuns. São gostos e práticas que demarcam também uma plasticidade na forma de se vivenciar a experiência da juventude em cenários influenciados mutuamente por questões locais e globais.

Considerações finais

Parte desta pesquisa foi realizada a partir de trabalho de campo e de entrevistas com jovens ligados ao kuduro em Portugal, no Brasil e em Luanda, bem como através de pesquisa na internet, a partir de indicações de sites pelos próprios jovens, trocas de mensagens eletrônicas, mas também por pesquisa pelo termo kuduro em jornais *on-line* e pela utilização dos sites de busca disponíveis na rede mundial de computadores. Entendo que tais estratégias de pesquisa são complementares (embora não estritamente necessárias) para compreendermos muitos dos fenômenos sociais do tempo presente. No caso do kuduro, procurei demonstrar o quanto estilos de vida como este estão redimensionando as formas e os sentidos de aproximação e distanciamento entre as pessoas, através das práticas e relações sociais associadas às juventudes e de como estas funcionam marcando distinções sociais e afinidades entre os grupos, mesmo que ultrapassando os limites do contato face a face, bem como as delimitações das comunidades nacionais.

Para concluir este artigo, trago o exemplo de uma entrevista que realizei em 2010, com Miguel, nome artístico MC Gasolina, que nasceu em Luanda, e foi com os pais para Lisboa, em 1996, com 16 anos. Casado, vive no entorno de Lisboa, na chamada Linha de Sintra¹⁷. Gasolina já conheceu o kuduro em Lisboa, na experiência da diáspora, e conta que isto se deu através de fitas de vídeo k-7 e cds que recebia de Angola, através de parentes, em fins dos anos noventa. Aprendeu a dançar e a cantar kuduro a partir daí, brincando com outros amigos na rua e nas discotecas, até ser visto por um famoso músico angolano e se tornar dançarino e animador de shows. Em Portugal, já fez inúmeros trabalhos em discotecas e em apresentações de kuduro acompanhando artistas angolanos que vão atuar em Portugal e na Europa, mas também

se apresenta sozinho ou com outros jovens imigrantes africanos. Há quatro anos, Gasolina acompanha os shows que o cantor angolano de kuduro Dog Murras realiza em Salvador, no Brasil, durante o carnaval, a convite de grupos de axé music. Recentemente, Gasolina começou a criar letras e cantar. Por fim, ele se vê como um dos difusores do kuduro em Lisboa, associando o estilo a um modo de ser relacionado à alegria, à energia, à festa, ao modo de vestir-se, de andar e de se comportar. Faz uso da internet tanto para ver e ouvir as novidades sobre o estilo, quanto para postar seus trabalhos¹⁸.

O exemplo de Gasolina reforça o que tentei argumentar no decorrer deste artigo, que o kuduro deixou de ser um fenômeno local, restrito a Angola, ao mesmo tempo em que os jovens literalmente substituíram sua difusão em suporte de cds pelas memórias virtuais dos dispositivos móveis e computadores, agregando a imagem na sua produção dos arquivos sonoros, o que possibilitou as duas principais características do kuduro, a plasticidade e a sonoridade, circularem juntas e se completarem, como já faziam *off-line*. Cada vez mais velozes, as memórias virtuais contribuem também para a velocidade com que muitos vídeos surgem, são acessados, fazem sucesso e caem no esquecimento. No entanto, o estilo permanece, principalmente sendo produzido, acessado e vivenciado por jovens em vários contextos, marcando uma forma de expressão e sentido social de interagir com a inovação tecnológica e os contextos sociais que os cercam, quem sabe uma forma de protagonismo que ainda não dimensionamos o suficiente, enquanto potência transformadora de novos ordenamentos econômicos, políticos e identitários da sociedade no presente.

Referências Bibliográficas

ALMEIDA, Miguel Vale de. *Um Mar da cor da terra: raça, cultura e política da identidade*. Oeiras: Celta, 2000.

APPADURAI, Arjun. *Dimensões Culturais da Globalização: a modernidade sem peias*. Lisboa: Teorema, 2004.

BARTH, Fredrik. “Grupos étnicos e suas fronteiras”, in Poutignat, Philippe e Streiff-Fenart, Jocelyne, *Teorias da Etnicidade*. São Paulo: ed. UNESP, 1998.

CANCLINI, Néstor. Garcia. *Consumidores e Cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. 4ª Ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999.

CONTADOR, António Concorde. *Cultura juvenil negra em Portugal*. Oeiras. Celta Editora, 2001.

FEATHERSTONE, Mike. *Cultura de consumo e pós-modernismo*. São Paulo: Studio Nobel, 1995.

FELDMAN-BIANCO, Bela. “Entre a fortaleza da Europa e os laços afetivos da irmandade luso-brasileira: um drama familiar em um só ato”, in Bastos, Cristiana; Almeida, Miguel Vale de e Feldman-Bianco, Bela (orgs.), *Trânsitos coloniais: diálogos críticos luso-brasileiros*. Lisboa: ICS, 2002.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro*. São Paulo: Ed. 34: Rio de Janeiro, 2001.

GUIOT, Olivier. *Os processos de negociações identitárias nas culturas expressivas juvenis. O caso do kuduro na área metropolitana de Lisboa*. Dissertação de Mestrado em Imigrações Inter-Etnicidades e Transnacionalismo. Universidade Nova de Lisboa, 2009.

HALL, Stuart. *Da diáspora. Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

HOBBSAWM, Eric. *Sobre história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

MARCON, Frank. *Diálogos transatlânticos: identidade e nação entre Brasil e Angola*. Letras Contemporâneas: Florianópolis, 2005.

MOORMANN, Marissa. *Intonations: a Social History of Music and Nation in Luanda, Angola, from 1945 to recent times*. Ohio University Press, 2008.

PAIS, José Machado. *Culturas juvenis*. 2ª.ed. Lisboa: INCM, 2003.

ROSALES, Marta e outros. *Crescer Fora D’Água?: expressividades, posicionamentos e negociações identitárias de jovens de origem africana na Região Metropolitana de Lisboa*. Alto Comissariado para Imigração: Lisboa, 2009. (Coleção Estudos Observatório da Imigração, n. 37).

¹ Diferentes artistas e conhecedores do assunto afirmam que a expressão kuduro associada a uma música, com a respectiva coreografia que levou este nome, foi criada por Tony Amado. O próprio reivindica a autoria em depoimento disponível no site *youtube*, acessado em 21/05/2014 <http://www.youtube.com/watch?v=n3SUlrERMRA&feature=related>

² Tais estilos de música digital surgiram em diferentes lugares, nas últimas décadas, respectivamente nos EUA, Brasil e Costa do Marfim, cada um com suas características de ritmo e de linguagem sonora e visual.

³ Conheci o kuduro em Luanda, no ano de 2003, quando tive a oportunidade de presenciar um show aberto na Ilha de Luanda, onde vários grupos se apresentaram para milhares de pessoas, também me encontrei com muitas pessoas vendendo CDs de kuduro na rua e estive conversando com alguns jovens músicos. O estilo já era extremamente difundido em Luanda, naquele momento. A produção e circulação eram realizadas de mão em mão. Atualmente, a internet se tornou não apenas parte importantíssima para esta difusão, através de sites de compartilhamento de arquivos, de sites de relacionamento e de blogs, como também ampliou as possibilidades de produção e edição de música aos grupos, através dos usos de programas disponíveis na rede mundial de computadores.

⁴ Algumas entrevistas publicadas no youtube associam a criação do kuduro por Tony Amado, segundo seu depoimento em: <http://www.youtube.com/watch?v=n3SUIrERMRA&feature=related>

⁵ Os anos noventa foram marcados por sucessivas medidas econômicas e políticas que levaram a adotar a economia de mercado, o multipartidarismo e o perfil doutrinário associado ao comunismo.

⁶ Grupo de música eletrônica que no início da carreira utilizou o kuduro como principal referência para elaboração de seu projeto musical. Inicialmente formado por jovens menores de vinte anos, alguns imigrantes africanos, se tornaram um fenômeno musical de vendas em Portugal e depois na Europa, recebendo prêmios significativos no mercado fonográfico. São considerados pela mídia portuguesa como a principal revelação musical associada à juventude nos últimos anos. O grupo se tornou um fenômeno de vendas, está presente em várias campanhas publicitárias dirigidas aos jovens na mídia portuguesa e também é associado a uma idéia de cosmopolitismo pós-colonial da lusofonia.

⁷ Até 2010, os brasileiros eram os imigrantes mais numerosos, considerando-se a procedência da imigração por país. Juntando-se os números relativos aos africanos oriundos de Angola, Cabo Verde, Guiné Bissau, Moçambique e São Tomé e Príncipe, os PALOP perfazem um segundo grande grupo de imigrantes residentes ao redor de 20% do total. Maiores informações podem ser acessadas no endereço oficial dos Serviços de Estrangeiros e Fronteiras: http://sefstat.sef.pt/Docs/Rifa_2010.pdf

⁸ GILROY, Paul. *O Atlântico Negro*. São Paulo: Ed. 34: Rio de Janeiro, 2001.

⁹ Alguns dados políticos da instalação da CPLP são discutidos em Bela Feldman-Bianco (2002).

¹⁰ Para informações sobre a história da CPLP, países membros, regimentos, objetivos, reuniões, discursos oficiais dos presidentes, acessar o endereço eletrônico <http://www.cplp.org/>

¹¹ Outra informação é que este público está numa faixa etária predominante entre 13 e 34 anos.

¹² Utilizo as noções *off-line* e *on-line* para falar das práticas e das relações sociais a partir de uma interação que no primeiro exclui a mediação dos dispositivos eletrônicos e no segundo inclui tais dispositivos pelo meio do qual tais práticas e relações acontecem, conforme entendimento da literatura consagrada a respeito das experiências sociais a partir dos usos da internet. A experiência *off-line* (fora da internet) pode ou não estar diretamente relacionada com determinado contexto de experiência *on-line* (dentro da internet), inclusive complementando-a ou vice-versa. Um interessante apanhado na literatura sobre tal relação e sobre o uso dos conceitos citados, pode ser encontrado no livro: SIMÕES, José Alberto. *Entre a rua e a internet: um estudo sobre o hip-hop português*. Lisboa: ICS, 2011.

¹³ Sobre a relação entre o mercado da indústria fonográfica e a internet, considerando o redimensionamento do formato de produção, distribuição e consumo musical, existem algumas análises acadêmicas interessantes sendo produzidas, discutindo principalmente questões sobre o impacto dos direitos autorais e das novas lógicas de regulação da música digital. Neste artigo

meu enfoque se concentra nas práticas dos jovens em torno do kuduro e de um estilo de vida correspondente. Como este estilo se caracteriza, em grande parte, por constituir uma cadeia de produção, circulação e consumo de música, alheia a tal indústria e mercado (pelo menos da forma que por tal segmento são entendidos estes termos), apesar de considerar importante uma análise aprofundada e comparativa sobre tais questões, elas necessitariam de uma dedicação muito mais ampla e não convenientes para o espaço e os objetivos destinados a este artigo. Sobre o tema, no ano de 2010, durante o *XI Congresso da SIBE - Sociedad de Etnomusicologia*, vários expositores apresentaram trabalhos “A música na Internet”. Ver, por exemplo, o livro de resumos no endereço do evento: <http://www.fcsh.unl.pt/inet/sibe+/pt/page20/page20.html>

¹⁴ Falo de estilos de vida associados à música. Para constar, cito alguns estilos que contrastam com kuduro e mantêm suas próprias características de práticas e representações, como: o rap, o reggae e os estilos associados ao rock, só para citar alguns.

¹⁵ A velocidade da comunicação e como a informação em tempo real, o diálogo e o debate permitem que vários indivíduos separados territorialmente formem, perpetuem ou re-elaborem noções sobre comunidades de imaginação e interesse dirigidos por experiências da diáspora. Com isto, comunidades são criadas ou mediatizadas através do acesso ao software e ao hardware, necessários para se ligar as grandes redes internacionais de computadores. Informação e opinião fluem concomitantemente. Ver: APPADURAI, Arjun. *Dimensões Culturais da Globalização: a modernidade sem peias*. Lisboa: Teorema, 2004, p. 258.

¹⁶ Cf. CONTADOR, António Concorde. *Cultura juvenil negra em Portugal*. Oeiras. Celta Editora, 2001.

¹⁷ Denominação dada aos bairros e cidades da Região Metropolitana de Lisboa que são atravessadas pela linha férrea e estações de passageiros, que vai do centro de Lisboa até a cidade de Sintra.

¹⁸ Alguns exemplos de como Gasolina e outros kuduristas utilizam à internet podem ser encontrados no youtube, como no *link*:

<http://www.youtube.com/watch?v=FesVbe0f20A&feature=fvwrel>