

## MÚSICA E DIREITOS HUMANOS: CRÍTICA DO PODER COMO VIOLÊNCIA

Marcus Ramusyo de Almeida Brasil<sup>1</sup>

**Resumo:** O presente texto dispõe aspectos analíticos sobre os traços políticos e de resistência de gêneros/estilos musicais dentro da cultura popular contemporânea massiva brasileira. A intenção é analisar política e sociologicamente esses fenômenos culturais, para, através de um esforço relacional entre o reggae, o funk e o tecnobrega, observados em seus espaços específicos de realização, sugerir onde e como se localiza a violência e a resistência no popular contemporâneo dos coletivos de jovens urbanos de áreas pobres das grandes cidades do Brasil.

### 1. CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES

*“A cultura popular não é o que se chama tecnicamente de folclore, mas a linguagem popular em permanente rebelião histórica.”*

*Glauber Rocha*

*“E os que foram vistos dançando foram julgados insanos pelos que não conseguiam ouvir a música.”*

*Friedrich Nietzsche*

A América Latina é hoje um celeiro de manifestações culturais de caráter massivo e de características bem específicas. São expressões populares visceralmente ligadas às juventudes pobres urbanas das grandes cidades, que possuem aparatos tecnológicos de som e imagem com grande potencial mercadológico e poder de afetação sobre os grupos sociais aos quais são destinados, possibilitando novos espaços de representação político-social e de construção de identidades culturais.

Refiro-me a expressões artísticas como o reggae, o funk e o tecnobrega no Brasil; assim como o reggaeton (Panamá e Colômbia), o narcocorrido (México) e a cumbia villera (Argentina) noutros países da América Latina, que surgiram dos agentes culturais das comunidades pobres e transbordaram seus sons para públicos muito mais amplos, o que

---

<sup>1</sup> Doutor em Ciências Sociais (PUC-SP). Com estágio pós-doutoral em Comunicação (UFRJ) e em *Ciencias Sociales, Niñez y Juventud* (Universidad de Manizales, PUC-SP e Colegio de la Frontera Norte). Professor de Antropologia Cultural (Licenciatura em Artes Visuais / IFMA) e de Cinema e Vídeo (Mestrado Profissional em Artes / UFMA-UDESC). [ramusyo@ifma.edu.com](mailto:ramusyo@ifma.edu.com)

propiciou a criação e abertura de novas indústrias e mercados culturais em torno desses gêneros/estilos musicais.

Impressiona nessas manifestações massivas o poder de mobilização social e a capacidade de afecção estética no tocante à conformação dos novos coletivos de jovens urbanos, ou seja, aos grupos sociais juvenis que constroem suas identidades e posturas atitudinais através dos estilos de vida transmitidos por esses fenômenos culturais da contemporaneidade na América Latina. Na presente investigação tenho como objeto(s) o reggae em São Luís - MA, o tecnobrega em Belém - PA e o funk no Rio de Janeiro - RJ, como gêneros/estilos musicais que representam, no Brasil, esse tipo de manifestação que procuro identificar. E por que o reggae, o funk e o tecnobrega? Justamente porque são emblemas do sucesso latente que emerge das bordas da indústria fonográfica atual e subverte o antigo esquema de produção e distribuição de música dentro da realidade brasileira. Além disso, e, sobretudo, porque são gêneros/estilos que se sustentam através da força das aparelhagens e têm, nos DJs / produtores-empresários os agentes que acumulam maior capital simbólico junto ao grande público.

Este texto dispõe aspectos analíticos sobre traços políticos e de resistência desses gêneros/estilos musicais dentro da cultura popular massiva brasileira. São caras a este trabalho as estratégias hegemônicas de controles social e discursivo dos gêneros/estilos aqui tratados e seus significantes grupais, assim como a percepção das estratégias contra-hegemônicas dos agentes das festas de reggae, funk e tecnobrega para lograr visibilidade de seus espaços de realização, no intento de formar seus públicos adeptos.

O objetivo é, a partir de uma análise política e sociológica desses fenômenos culturais, gerar análises através de um esforço relacional entre o reggae, o funk e o tecnobrega, observados em seus espaços específicos de realização, sugerindo, assim, onde e como se localiza a resistência no popular contemporâneo dos coletivos de jovens urbanos das grandes cidades do Brasil.

No primeiro momento, o esforço será de definir de que música se está tratando. Na segunda sessão do texto estabelecerei a categoria juventude, sobretudo à luz do pensamento social crítico latino-americano. Conjuntamente analisarei as questões da representação dos coletivos de jovens adeptos desses fenômenos culturais, no sentido de entender como se conformam suas *escritas de si* (Foucault, 1985, 2012) e autoimagens frente ao Outro, que se configuram, na forma, em signos de resistência. No terceiro trecho dar-se-á a análise sobre as

estratégias dos aparelhos de controles social do Estado e dos dispositivos discursivos das classes hegemônicas frente às produções das culturas populares massivas.

## **2. O REGGAE, O FUNK E O TECNOBREGA: MÚSICA POTENTE E JUVENTUDES PLURAIS**

### *2.1 Música popular urbana e massiva*

Musicalmente o reggae é uma fusão da música *black* norte-americana, do ritmo rural do mentho jamaicano e dos tambores tribais do *nyiabing*. (Brasil, 2011) O funk carioca surge da influência dos bailes de discotecas dos anos 1970, onde se tocava o funk norte-americano. O contato dos produtores culturais com esse gênero musical, as revoluções tecnológicas operacionalizadas pelos DJs e produtores e a realidade das favelas do Rio de Janeiro conformaram um gênero híbrido, que se situa como uma derivação do *funk* americano, do *house* (e sua influência no *melody*), e a célula rítmica do maculelê, elemento negro-brasileiro, caracterizada por dança advinda das mesmas origens identificáveis da capoeira. O tecnobrega surge no Pará, mais precisamente na Belém de 1990 como um gênero derivado da música brega, que ao se misturar com o calypso caribenho obteve uma aceleração do *beat*, e um arranjo mais eletrônico, sendo conhecido primeiramente como bregacalypso. (Lemos e Castro, 2008)

O teórico da sociologia da cultura Raymond Williams coloca que o residual “... há sido formado efectivamente en el pasado, pero todavia se halla en actividade dentro del proceso cultural; no solo – y a menudo ni eso – como um elemento del pasado, sino como um efectivo elemento del presente.” (1997, p. 144) A identificação dos traços residuais em relação com as apropriações e ressignificações aplicadas ao reggae no Maranhão, ao funk no Rio de Janeiro e ao tecnobrega no Pará pelos públicos que os adotaram possibilita um outro elemento analítico denominado por Williams de: “emergente”. “Por “emergente” quiero significar, em primer término, los nuevos significados y valores, nuevas prácticas, nuevas relaciones y tipos de relaciones que se crean continuamente.” (Idem, p. 145). Tal operação reflexiva oportuniza compreender que os fenômenos culturais aqui abordados não são gêneros musicais simplesmente, ou somente, mas sim, matrizes culturais que fazem sentido e significam para quem e além da sociedade e do grupo social específico que o gerou, através

de suas relações de mestiçagem, negociação e justaposição com o que Williams cognomina de arcaico e de dominante. Desse modo, é necessário perceber tais expressões artístico-culturais enquanto forma produtiva: seus modos de produção e os sujeitos imersos no processo, sem deixar de lado miradas aos conteúdos advindos das matrizes populares da cultura, que dirão muito a respeito do tempo histórico e das questões às quais se refere a produção. “Neste sentido, a forma é sempre histórica”. (BRASIL, 2011, p. 57)

## 2.2 Os coletivos de jovens urbanos: representar-se

“(…) la perspectiva política insinúa una apuesta en la cual no es posible comprender un objeto – mundo y acontecimientos políticos – por fuera del sujeto; de igual manera, no es posible comprender al sujeto fuera de su mundo.” (ALVARADO, BORELLI e VOMMARO, 2012, p. 29)

No seu sentido medieval, a palavra representação (*representatio*) tinha o sentido de uma relação direta entre uma imagem e um *som* original. Com o passar do tempo o termo representação indicou também signos que se assemelham aos objetos ao qual se associam, por uma relação de abstração entre conceitos e signos. A meu ver, o termo representação no campo da cultura significa, atualmente, uma imagem que transmite através de conceitos ou impressões uma identificação e/ou uma identidade. Isto posto, a perspectiva analítica pretendida busca nas representações do corpo e das práticas dos agentes culturais dos gêneros/estilos por mim problematizados, os traços significantes que constituem a *imagem de si* desses sujeitos, que delineiam seus comportamentos políticos, em relação à vida, aos outros, ao Estado, etc. Daí surge uma mirada política da representação na cultura.

A imersão e vivência de aproximadamente um ano junto aos bailes de tecnobrega e funk e às festas de reggae ofereceu muitas pistas e constatações acerca dos universos estudados e das estratégias de representação de seus agentes culturais. Utilizei métodos de observação direta e etnografia visual (videográfica e fotográfica) realizadas com uma equipe de campo. A equipe operou os registros dos eventos e estivemos em conjunto realizando a observação direta, que era discutida e problematizada antes e após as experiências de campo.

Como a maioria dos adeptos desses gêneros/estilos são jovens, suas condutas são vistas como inconsequentes e sem significados, conformando, de certa forma, signos de violência que servem à lógica das brigas e da violência de bairro. De fato, há signos que podem se relacionar a códigos violentos, no entanto, os espaços de realização dos bailes são extremamente seguros. Com bom esquema de segurança e código de conduta próprio

respeitado pelos grupos sociais ali inscritos. Existe na autoimagem do regueiro, do funkeiro e do tecnobregueiro das zonas pobres uma identificação com o universo marginal dos criminosos, mesmo porque muitos dos adeptos o são, apesar de, claramente, não representar a maioria. Observo também a constituição nesses grupos de jovens o que se pode chamar de *ethos guerreiro “suavizado”*. Ou seja, nesse sentido o *ethos guerreiro suavizado* dos jovens por mim estudados se caracteriza por uma predisposição a uma disputa por poder que implica o corpo. Essa relação estabelecida entre sujeitos e grupos tem um caráter competitivo, e pode ou não implicar a violência física, mas está mais calcado na habilidade à dança, na força numérica e de visibilidade dos grupos sociais dos quais fazem parte, e na capacidade de gerar uma imagem de si que se localiza entre certo “ar ameaçador” que gere respeito e um estilo “próprio” de vestir e se portar que atraia a atenção das outras pessoas. Em geral, as pessoas que não são “de dentro” desses universos considera a imagem desses grupos como ameaçadora e perigosa. Enquanto no *ethos guerreiro*, trabalhado por Zaluar (1999) e Elias (1998), o objetivo é o aniquilamento físico e moral do inimigo, no *ethos guerreiro suavizado* aqui sugerido, a finalidade é a preponderância do corpo no tocante à dança e ao estilo, e do grupo na sua capacidade de ser percebido e respeitado frente aos outros grupos, que pode implicar, no limite, um enfrentamento físico, mas não necessariamente uma violência física.

Os sujeitos que frequentam os bailes possuem um “*gangsta style*” à brasileira, um jeito de se portar e um código gestual que se baseia nos estilos dos “*marginais*”, através de uma posição identitária que se localiza nos termos de um gesto e de uma imagem contra-hegemônica. O gesto de simular uma arma com os dedos, ou fazer “cara de mau”, ou mesmo de levantar a camisa como se estivesse guardando uma arma embaixo da roupa, foram escritas gestuais fotografadas pela equipe em campo. Exceto nos bailes de reggae. Apesar, de, no reggae também se observar as mesmas características que marcam o *ethos guerreiro suavizado*, porém de uma forma mais discreta, mas não menos presente.

Outro aspecto perceptível desses indivíduos-coletivos nos bailes que frequentam é a extrema sensualidade e sexualidade, aliadas às frequências da dança e ao calor dos corpos instigados pelo som. Sensualidade no seu campo de significação primeiro, que é a mediação do mundo fenomenológico através dos sentidos do corpo.

O primeiro sentido implicado nos coletivos de jovens urbanos do reggae, do funk e do tecnobrega é a audição. A partir do som da música que é ouvida as pessoas impõem um passo específico, uma forma de evoluir no espaço da festa. A música também estabelece uma

relação espacial entre as pessoas. Nos bailes de reggae, por exemplo, percebe-se que os grupos ficam dispostos circularmente entre si. Também é emblemático no reggae as pessoas que dançam perto das caixas de som, sendo assim invadidas vibracionalmente por uma massa descomunal de som. Essa sensação gera um claro estado de transe na dança.

No tecnobrega, os coletivos, que lá são designadas de “famílias”, ficam voltadas para o praticável do DJ, que é o ponto visual central do evento. Essas famílias geralmente são formadas por jovens de ambos os sexos e estão ligadas a alguma aparelhagem, enquanto fãs e seguidores. No baile funk, a movimentação dos grupos é constante dentro do espaço. Estar em movimento é quase uma condição do lugar. Os sexos, geralmente, ocupam o espaço em separado. Salvo a presença de casais. Os homens se locomovem em bondes, que se caracterizam por grupos de vários meninos se movendo/dançando em fila, um liderando o grupo enquanto os demais apoiam as mãos nos ombros do companheiro que está imediatamente à frente. As meninas andam em grupos menores. Essa “separação” maior entre homens e mulheres no baile funk, talvez se dê devido à dança ser executada em separado, enquanto no reggae e no tecnobrega, em sua maioria, é executada junto. Apesar de haver casos de dançarinas(os) de reggae e tecnobrega que preferem performar sozinhos no salão.

Do ponto de vista da dança pode-se inferir que no reggae o bailado é mais lascivo. Como a música é mais lenta e cadenciada, evidencia-se na dança um movimento de tronco e cintura acentuados, porém como dinâmicas suaves de realização. No tecnobrega, gênero musical mais rápido e agudo, os corpos se movem mais freneticamente e dança é caracterizada por movimentos rápidos e miúdos de tronco, principalmente, e de pernas. No funk, os movimentos são realizados sempre com centralidade na cintura e na bunda, e, a partir dessas zonas corporais, as energias vibracionais do corpo se expandem para outras áreas do mesmo. Tal como uma onda. Os dançarinos homens do funk são os possuem maior destreza corporal, e promovem durante o baile, uma verdadeira disputa entre especialistas dos passos característicos do gênero/estilo. As mulheres estão mais focadas em descer até o chão, noutros momentos em empinar a bunda, conformando assim, uma movimentação mais contida que a dos homens, que expandem seus movimentos por todo o corpo.

A visualidade também é um aspecto importante nos bailes. Em sua totalidade, todos os lugares frequentados eram extremamente escuros. No reggae há uma iluminação em *neon*. No funk a iluminação é um tanto discreta, assim como no reggae. No tecnobrega o aspecto visual do praticável do DJ é o ponto alto da atração. No ápice da festa explodem pirotecnias



de papel laminados e os canhões de luz mostram ao que vieram, como se pode ver na fotografia abaixo, durante a apresentação da aparelhagem Tupinambá. Enquanto no reggae e no funk, se presa pela qualidade do som, sobretudo nitidez e potência das frequências graves, no tecnobrega o aspecto mais importante é visual. A qualidade do som não é tão notada, como nos outros gêneros/estilos. Ademais, foi onde se viu as pessoas mais bem vestidas, principalmente as mulheres, que se apresentavam super produzidas, com grandes saltos, maquiagem e muitos brilhos, tanto nas roupas, quanto nos acessórios.

Quanto à moda, em todos os gêneros/estilos podem-se encontrar aproximações. Nos três gêneros/estilos pude observar a presença latente de uma *surf wear*. Ou seja, uma forma de se vestir dos surfistas. Apesar da maioria não praticar o *surf* como esporte. E de, em Belém, não haver praia, senão rios. Na capital paraense, nos bailes de tecnobrega, também observei a moda *country* com certa força, sobretudo na aparelhagem Badalason, o Búfalo do Marajó, que tem como imagem principal, um búfalo com contornos tecnológicos. Mas essas características gerais são mais visíveis na moda masculina, pois com relação às mulheres essa forma de se vestir é mais profusa.

No gesto, outro traço representativo marcante desses coletivos de jovens urbanos, pode-se aferir diversas significações identitárias marcantes. A forma como as mãos e os dedos se engendram em gestos, por exemplo, é uma característica emblemática desses coletivos de jovens urbanos. Em todos os gêneros/estilos observados os sinais do “V”, de vitória, com os dedos indicador e médio expostos, é uma constante. No tecnobrega, os gestos estão sempre indexados ao sinal das aparelhagens que está tocando no baile. Na aparelhagem Badalason, o gesto é feito quando o DJ fala: “faz o chifrinho, faz o chifrinho!” Neste momento os jovens levantam os dedos indicadores para cada lado do ápice da cabeça, simulando um chifre de búfalo. Na aparelhagem Pop Som, o gesto se realiza na fala do DJ: “dá a bicada, dá a bicada!”. Nesse instante os dançantes da festa simulam uma bicada de pássaro com a mão direita. Na aparelhagem Tupinambá, quando o DJ diz: “faz o T, faz o T!”, as pessoas simulam um “T”, feito com as duas mãos. Já no funk, o gestual está mais voltado para o escatológico. Além de ser a festa onde os grupos gostam mais de se representar frente às câmeras fotográficas e videográficas, os gestos estão voltados a motivos sexuais ou de desaprovação, como *dar o dedo*, que se caracteriza pelo dedo médio levantado, ou o dedo polegar apontado para baixo, que também é muito comum. Este gesto é historicamente associado às batalhas de gladiadores durante o império romano, no qual, tal gesto, indicava que o oponente que tinha

sido subjugado pelo outro, deveria ser morto na arena de batalha. O sinal do polegar para cima, que enseja significado diametralmente oposto, também é observado em todos os eventos registrados, mesmo que em menor proporção. Outros gestos são inidentificáveis e seguramente fazem parte de códigos específicos, com significados abertos somente aos iniciados.



“... la plebeyización exacerbada e indigerible, que se argumenta como un *ethos* popular (villero) y se reconoce y se exhibe como subalterna, puede ser leída como una política aunque sea por posición: porque señala un diferencial – una desigualdad exasperada – precisamente en tiempos en que toda desigualdad se pretende escamoteada.” (ALABARCES et al , 2008, p. 56)

Todas essas formas de representação observadas ao longo da pesquisa nas festas de reggae, funk e tecnobrega se apresentam como escritas de si dos coletivos de jovens urbanos registrados. Tais escritas, ou imagens representativas, como também podem ser entendidas, têm a função social tanto de estabelecer códigos próprios e normas de conduta entre os participantes dos grupos sociais, como também inscrever formas de se portar e de ser percebido pelo outro. Essas inscrições se estabelecem a partir do corpo: na fala, na moda, na dança, no gestual, no comportamento em grupo etc. As características morais e de autorrealização presentes nos corpos desses grupos sociais pretendem revelar frente ao outro uma estratégia de contrapoder, de resistência. Estratégia essa que se imagiciza e se transfigura numa “violência visual e simbólica”, para os “estranhos” ao código, que pode



servir socialmente como tática de defesa e de ataque a tudo que lhes aflige, como a deslegitimação das suas músicas preferidas, de suas práticas cotidianas, de sua forma de ser/estar no mundo; a vida em áreas de exclusão, as políticas de Estado que lhes omite espaços culturais, educação de qualidade, saúde a contento, transporte público decente e oportunidades reais de melhoria econômica, entre outras coisas.

Na próxima sessão tentarei levantar algumas questões acerca das políticas sociais e de Estado empregadas aos gêneros/estilos e seus coletivos de jovens adeptos estudados neste texto, no intuito de aclarar as estratégias de controle social operacionalizadas pelas instituições estatais e por camadas hegemônicas da sociedade brasileira.

### **3. CENAS POLÍTICAS ENTRE CULTURA/JUVENTUDE, ESTADO E “SOCIEDADE”**

“En realidad, es probable que si antes se habían depositado en la juventud determinadas expectativas, ahora sean la incertidumbre y la inseguridad más o menos generalizada en el conjunto de la sociedad las que se hayan proyectado sobre ella. La juventud también se presta para la estigmatización.” (PERUS, 2005, p. 34)

Historicamente as manifestações populares juvenis de caráter cultural têm encontrado dificuldades extremas de realização, principalmente devido aos diversos tipos de estigmas projetados sobre suas práticas e formas de significação do mundo e de estetização da vida, que se desvelam através de diferentes linguagens, nesse caso, a musical. Como coloca Perus, é projetada sobre a juventude, sobretudo a pobre, muito das desesperanças de um amanhã incerto. Essas estratégias deslegitimatórias que recaem sobre as formas expressivas culturais da juventude pobre/mestiça brasileira, se colocam, ainda hoje, e mais do que nunca, como uma questão entre classe e cultura. Como diz a música “Vidigal”, da banda Black Rio, um dos grupos musicais mais representativos do funk americano abasileirado que invadiu os morros e pistas de dança da capital fluminense, trazendo uma perspectiva local para a mensagem do “*black is beautiful*”, e que daria *fôlego* para a criação do gênero/estilo que viria a ser cognominado de funk carioca:

“Agora esse papo que não me convence dizendo que o morro não dá, a corda arrebenta do lado mais fraco só fica quem pode pagar! Eu já fiz o uso do verbo e de tudo, vocês tirem a conclusão! Hoje é sexta-feira, tem a gafeira e a banda precisa tocar!” (OBERDAN, 2001)

Tal canção, composta na década de 1970, indica os possíveis problemas enfrentados por gêneros musicais ligados a extratos sociais infames, provavelmente em relação à autorização de bailes e shows de *black music*, nos morros cariocas de outrora. Porém, essas características são historicamente observáveis ao longo dos tempos, quando percebidos como traços de uma política social e de Estado. Os capoeiras do século XIX eram proibidos de dançar/jogar/lutar nas praças públicas, sendo considerado crime de *vadiagem*, podendo o capoeira ser preso por até três meses, com agravante na pena se for encontrado portando um berimbau. A capoeira só vai ser recuperada no século XX como esporte, como luta, na busca de símbolos de forjassem uma identidade nacional, sendo, assim, aparentemente “esquecidos” por um bom tempo seus aspectos de dança, de música e de jogo. (FERREIRA, 2013)

Os estigmas sociais empregados a tais grupos pobres e mestiços estão sempre associados a signos de violência e a uma falta de apuro estético no âmbito da cultura, que dá margem para desqualificações de toda ordem. E que reverberam em medidas disciplinadoras que tentam estabelecer *limites* a práticas populares *infames*. Como coloca Foucault em relação ao poder hegemônico, que afirma ser: “... um poder que, em vez de se apropriar e de retirar, tem como função maior ‘adestrar’; ou sem dúvida adestrar para retirar e se apropriar ainda mais e melhor.” (2004, p.143) Tal assertiva pode ser claramente observada quando se se debruça sobre a pacificação armada dos morros cariocas, ocorridas a partir de 2009, quando implementadas as UPPs, Unidades de Polícia Pacificadora, que através da *invasão* dos morros pela polícia, operacionalizou a proibição da realização de bailes funk, sob a alegação que os bailes são espaços de apologia ao crime. O que não se fala sobre a pacificação armada dos morros foram os crimes cometidos pelo próprio Estado, como se pode ver na fala do pesquisador do funk proibidão<sup>6</sup> Carlos Palombini:

“Dado concreto omitido: as operações incluíram, cometidos pelo Estado, violações de domicílio, saques, extorsões, assassinatos, tortura, ocultamento de cadáveres e todo o tipo de infrações à Constituição, à Lei, aos direitos fundamentais, humanos, individuais.” (2012, <http://www.proibidao.org/proibidao-em-tempo-de-pacificacao-armada/>)

Segundo Walter Benjamin, em seu texto “Sobre a crítica do poder como violência”, o poder policial preza pela *estatização violenta* das relações sociais, e emprega à sociedade uma dinâmica que é justificada e ratificada para fins de Direito, sendo, por muitas vezes, para não

dizer quase sempre, tais fins caracterizados pela obliteração do próprio Direito, só, que, dessa vez, dos cidadãos.

“... o “Direito” da polícia designa aquele ponto em que o Estado – seja por impotência, seja devido às razões iminentes de toda a ordem jurídica – não está já em condições de garantir, através dessa ordem jurídica, os seus fins empíricos, que pretende atingir a qualquer preço. Por isso a polícia intervém em numerosos casos “por razões de segurança”, quando a situação legal não é clara, para não falar dos casos em que, sem qualquer consideração de fins jurídicos, constitui um incômodo brutal que acompanha os cidadãos ao longo de uma vida regulamentada, ou pura e simplesmente o vigia.” (2012, p. 69)

Os direitos fundamentais e garantias individuais “garantidos” pelo Artigo 5 da Constituição da República Federativa do Brasil, que prevê que: “... é livre a expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação, independentemente de censura ou licença”; e que também “é livre o exercício de qualquer trabalho, ofício ou profissão, atendidas as qualificações profissionais que a lei estabelecer”, são reiteradamente cerceadas pelos aparelhos de controle social, quando estes estão a serviço da gentrificação dos espaços, dos discursos e das condutas morais que se estabelecem nesses espaços encampados por aqueles sujeitos sem poderes, sujeitos simbólica e fisicamente violentados perante as *vontades* de Estado.

No reggae e no brega de São Luís constata-se outro exemplo emblemático presente na descrição de Azevedo (2012), quando relata o acontecimento de um evento oficial no qual estiveram presentes dois dos presidentes do BID – Banco Interamericano de Desenvolvimento – à capital do Estado do Maranhão para analisar a possibilidade de investimentos na cidade. Uma das secretarias que apresentou propostas ao BID foi a Secretaria de Estado do Turismo do Estado do Maranhão, que, em um dos projetos, propôs um “Estudo de Viabilidade de Urbanização Turística do Aterro do Bacanga.” (p. 117) O Aterro do Bacanga é uma área da cidade conhecida por abrigar bares de brega como o Kabão, o Marujo e o Beira Mar, e clubes de reggae como o Porto da Gabi e o Túnel do Tempo. Na proposta endereçada ao BID, a Secretaria afirma que a situação da região se caracteriza por: “Sub-utilização da área do Aterro do Bacanga, espaço de risco de abordagens marginais.” (Idem) E, que, para recuperá-la haveria de se operacionalizar uma:

“Dinamização do espaço do Aterro do Bacanga dotando o espaço de infra-estrutura urbana e turística voltada ao lazer, à cultura e ao esporte, favorecendo a revitalização da Área do Centro Histórico, por meio da agregação de valores turísticos e

incremento de rede de serviços de bares, restaurantes e espaços para apresentações culturais.” (Ibidem)

Portanto, como se pode atestar, não é interesse do Estado do Maranhão reconhecer e apoiar tais práticas culturais dando-lhes suporte estrutural para sua plena realização, mas sim apontando a necessidade de uma *dinamização* do espaço, com vistas a uma *revitalização*, já que a área corre *risco de abordagens marginais*. O texto segue ideologicamente direcionado quando aponta para a precisão da *agregação de valores turísticos e incremento de serviços de bares, restaurantes e espaços para apresentações culturais*, como se os bares de brega e clubes de reggae do Aterro do Bacanga não possuíssem atributos turísticos e como se esses espaços não pudessem ser considerados como espaços de apresentações culturais, mas, sim, a emanção de uma cultura de menor valor, decadente, marginal.

Por outro lado, só que da mesma moeda, há, para além das manobras de Estado em relação aos extratos populares da cultura, os discursos societais, das classes mais abastadas sobre a cultura popular massiva, que, em sua grande maioria, expressa uma clara visão desclassificante das práticas culturais de grupos sociais subalternizados. Seus atos ilocutórios, que se estabelece a partir da *boa* articulação do discurso e da relação hierárquica do sujeito que o pronuncia e a quem o discurso se refere, propõem uma mirada classista e exacerba questões éticas (a conduta moral) e estéticas (a noção de belo) entre classe e cultura. Os critérios políticos de subalternização são muitos e elencados de acordo com a angulação que se quer dar ao discurso. Tais critérios distintivos podem ser *justificáveis* a partir de uma série de *lógicas* de subordinação, que podem ser ventilados de acordo com a *necessidade*, e se apresentam, formal e discursivamente, em distinção de classe, etnia, geração, estética, geopolítica, entre outros.

“... frente a toda tendência culturalista, o valor do popular não reside em sua autenticidade ou em sua beleza, mas sim em sua representatividade sociocultural, em sua capacidade de materializar e de expressar o modo de viver e pensar das classes subalternas...” (2001, p. 117)

Ao analisar essa afirmativa de Martín-Barbero, inclino-me a relacioná-la à fala do antropólogo Hermano Vianna, em entrevista recente, (Fonte: [http://www.vermelho.org.br/noticia.php?id\\_noticia=206030&id\\_secao=11](http://www.vermelho.org.br/noticia.php?id_noticia=206030&id_secao=11)) quando ressalta que: “Não tem quem me convença que há um fundamento estético único a partir do qual podemos decretar o empobrecimento ou o enriquecimento das criações humanas.” E arremata fazendo uma alusão ao tão festejado jazz americano: “Um consolo é saber que a produção da

gravadora Montown um dia foi considerada por todos os críticos como lixo comercial sem futuro.” Acrescento aos ditos de Gil e Vianna um trecho da *Eztetika do Sonho*, texto de Glauber Rocha, que assumia que: “Hoje recuso falar em qualquer estética. A plena vivência não pode se sujeitar a conceitos filosóficos.” (2004, p. 251) Ou seja, a recusa de Glauber diz respeito a uma sujeição à retórica e à lógica de *um* discurso, preestabelecido, predeterminado e ideologicamente direcionado à homogeneização do gosto.

#### **4. CONSIDERAÇÕES FINAIS**

O esforço desse trabalho foi articular e localizar dentro da contemporaneidade, os coletivos de jovens urbanos adictos dos gêneros/estilos do reggae, do funk e do tecnobrega. Para tanto, fui juntamente com uma equipe de campo aos bailes desses gêneros/estilos musicais para identificar seus significantes grupais e propor, de alguma forma, relações entre eles. Há aproximações observáveis, para além das formas musicais em si, na moda utilizada entre os grupos, nos gestos, no gosto pela qualidade dos aparatos tecnológicos dos equipamentos de som, no reggae e no funk, e no âmbito imagético das aparelhagens, no tecnobrega.

Também identifiquei que em todas as cidades onde esses gêneros estilos são fortes, a visão das classes mais abastadas é que esses grupos sociais de jovens são tidos como perigosos, ou, no mínimo, ameaçadores. Além de serem considerados em seu gosto musical como medíocres e alienados, como se tudo que consumissem em termos de música fosse algo oriundo de uma força exógena, não vinda de sua própria vontade. Quanto ao aspecto da resistência no popular contemporâneo massivo, creio que ele se localiza numa estratégia estética, neste caso específico, de choque ao gosto hegemônico, e, ao se opor categoricamente ao que seria o bom gosto musical, se inscreve enquanto diferente àquilo que o desqualifica, ou seja, o hegemônico. Essa relação é complexa e compreende tensões pendulares de reconhecimento e recusa, tanto das classes abastadas em relação ao popular, quanto do popular em relação a essas classes. Isso pode ser percebido, por exemplo, na propaganda *online* do carro *Novo Classe A* da Mercedes Benz, no *site* oficial da marca, que utiliza a música *Passinho do Volante*, um *hit* do funk carioca, nas estratégias publicitárias de uma marca de carros de luxo.



[[https://www.youtube.com/watch?feature=player\\_embedded&v=skHkv7kMAv8](https://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=skHkv7kMAv8)] Neste sentido, compartilho da visão de Beverly Best, que considera que:

“Una teoría de la resistencia no puede ser desarrollada a través de argumentos epistemológicamente extraños [...] sino en relación con un contexto particular e histórico de dominación. Así, las teorías de la práctica opositiva en la cultura popular necesitan ser construidas situacionalmente.” (Apud ALABARCES et al, 2008, p. 57)

Portanto, essa foi a intenção desse texto, apresentar situacionalmente *as linhas de força* que compõem as relações entre classe e cultura, tendo, como objeto, os gêneros/estilos do reggae, do funk e do tecnobrega. Para, através de uma análise dos discursos legitimadores/deslegitimadores desse gêneros/estilos, identificar as *fronteiras* entre classes, que se caracterizam tanto por uma linha divisória, como por suas zonas de contaminação. Finalizo esse esforço reflexivo com o pensamento de Benjamin, que coloca que: “Precisamente aqui o materialismo histórico tem todos os motivos para se diferenciar rigorosamente dos *hábitos* de pensamento burgueses. Seu conceito fundamental não é o *progresso*, e sim a *atualização*.” (2009, p. 502) [grifos meus].

## REFERÊNCIAS

ALABARCES, Pablo A.; RODRÍGUEZ, María G. (Comps.). **Resistencias y mediaciones**. Estudios sobre cultura popular. Buenos Aires: Paidós, 2008.

ALVARADO, S; BORELLI, S; VOMMARO P. “GT juventud y prácticas políticas en América Latina: comprensiones y aprendizajes de la relación juventud-política-cultura en América Latina desde una perspectiva investigativa plural”. In **Jóvenes, políticas y culturas: experiencias, acercamientos y diversidades**. Rosario: Homo Sapiens. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO, 2012.

AZEVEDO, Bruno da Silva. **Em ritmo de seresta: narrativas e espaços sociais da música brega e choperias em São Luís do Maranhão**. 2012. 174 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). UFMA, São Luís, 2012.

BENJAMIN, Walter. **O anjo da história**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

BRASIL, Marcus Ramúsy de A. **O reggae no Maranhão: música, mídia, poder**. 2011. 217 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais / Política). Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais, PUC-SP, São Paulo, 2011.

*Constituição da República Federativa do Brasil.* Disponível em: [[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/constituicao/constituicao.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm)] Acesso em: 28 de março de 2013.

ELIAS, N. **Os alemães, a luta pelo poder e a revolução do *habitus* nos séculos XIX e XX.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

FERREIRA, Bruno Soares. (2013). **O dispositivo da capoeiragem:** escritas, técnicas e estéticas da existência. 2013. 151 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura). UFRJ, Rio de Janeiro, 2013.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade:** o cuidado de si. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

\_\_\_\_\_. **Ética, sexualidade e política:** ditos e escritos volume 5. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

\_\_\_\_\_. **Vigiar e punir.** Petrópolis: Vozes, 2004.

Hermano Vianna descasca o abacaxi da cultura. Entrevista com Hermano Vianna. Disponível: [[http://www.vermelho.org.br/noticia.php?id\\_noticia=206030&id\\_secao=11](http://www.vermelho.org.br/noticia.php?id_noticia=206030&id_secao=11)] Acesso em: 25 de março de 2013.

LEMONS, Ronaldo e CASTRO Oona. **Tecnobrega:** o Pará reinventando o negócio da música. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações:** comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

Novo Classe A. AAAAAA Lelek lek lek lek. (propaganda). Fonte: [[https://www.youtube.com/watch?feature=player\\_embedded&v=skHkv7kMAv8](https://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=skHkv7kMAv8)]. Acesso em: 03 de abril de 2013.

NOVAES, Sylvia C. “O uso da imagem na antropologia”. In SAMAIN, Etienne (org.). **O fotográfico.** São Paulo: SENAC, 2005.

OBERDAN, Valdecir Nei. **Vidigal.** Arranjo: Banda Black Rio. Rio de Janeiro: Sony. CD, 2001.

PALOMBINI, Carlos. **Proibição em tempo de pacificação armada.** 2012. Disponível em: [<http://www.proibidao.org/proibidao-em-tempo-de-pacificacao-armada/>] Acesso em: 03 de março de 2013.

PERUS, Marcos C. **La juventud como categoría de análisis sociológico.** Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Sociales (UNAM), 2005.

ROCHA, Glauber. **Revolução do cinema novo / Glauber Rocha.** São Paulo: Cosac Naify, 2004.



WILLIAMS, Raymond. **Marxismo y literatura**. Barcelona: Ediciones Península, 1997.

ZALUAR, A. “Violência e crime”. *In O que ler na ciência social brasileira (1960 – 1995)*. São Paulo: Editora Sumaré (ANPOCS). Brasília: CAPES, 1999.