



PROPOSTA DE MÉTODO DE CAMPO PARA ESTUDOS SOBRE MÚSICA POPULAR E COLETIVOS DE JOVENS URBANOS

Marcus Ramusyo de Almeida Brasil¹

Carlos Eduardo Cordeiro²

RESUMO: O presente artigo propõe uma investigação que visa propiciar uma articulação entre aspectos políticos, identitários e performáticos dos gênero/estilos musicais ligados aos coletivos de jovens urbanos das periferias de grandes cidades do Brasil. Elenquei como objeto(s) de pesquisa o reggae em São Luís–MA e o tecnobrega em Belém–PA como expressões artísticas e fenômenos culturais emblemáticos para identificar os contornos identitários da cultura massiva contemporânea. Interessa à pesquisa as relações entre a formação dos discursos hegemônicos e contra-hegemônicos que são construídos pelos campos midiáticos, comunitários, sociais e pelas instituições políticas, na legitimação ou deslegitimação das políticas de representação social dos grupos sociais objeto(s) desta pesquisa.

Palavras-Chave: Coletivos de jovens urbanos. performance, antropologia visual.

Key words: Teenage urban collectives, performance. visual anthropology.

¹ Doutor. Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Maranhão (IFMA). E-mail: ramusyo@ifma.edu.br

² Estudante de Pós-Graduação. Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Maranhão (IFMA).



1 INTRODUÇÃO

Um método científico se distingue pelo fato de, ao encontrar novos objetos, desenvolver novos métodos – exatamente como a forma na arte que, ao conduzir a novos conteúdos, desenvolve novas formas. Apenas exteriormente uma obra de arte tem uma e *somente* uma forma, e um tratado científico tem um e *somente* um método. (BENJAMIN, 2009, p. 515, [N 9, 2])

Tratar o passado, ou melhor: tratar o ocorrido, não como se fez até agora, segundo o método histórico, mas segundo o método político. Transformar as categorias políticas em teóricas, eis a tarefa... A perscrutação dialética e a presentificação de conexões do passado são a prova de verdade da ação presente. (IDEM, p. 939, [cf. K 2, 3])

O presente texto propõe uma prospecção investigativa que propicie uma articulação entre aspectos políticos, identitários e performáticos dos gênero/estilos musicais ligados aos coletivos de jovens urbanos das periferias de grandes cidades do Brasil. Elenquei como objeto(s) de pesquisa o reggae em São Luís–MA e o tecnobrega em Belém–PA como expressões artísticas e fenômenos culturais emblemáticos para identificar os contornos identitários da cultura massiva contemporânea. Interessa à pesquisa as relações entre a formação dos discursos hegemônicos e contra-hegemônicos que são construídos pelos campos midiáticos, comunitários, sociais e pelas instituições políticas, na legitimação deslegitimação das políticas de representação social dos grupos sociais objeto(s) desta pesquisa.

2 OS GÊNEROS/ESTILOS DO TECNOBREGA E DO REGGAE

Entre os gêneros/estilos tecnobrega no Pará e reggae no Maranhão identifica-se uma raiz comum em sua matriz musical, que é a influência da música afrocaribenha. Mesmo porque o litoral norte do Brasil é considerado como mar do Caribe. Os fluxos migratórios e sonoros construíram heranças e transformações musicais, que hoje em dia, promovem, através das manifestações que geram, grandes mercados consumidores, com forte influência nas formações das coletividades através de traços em comum de gosto e comportamento grupal, afetando a formação das novas subjetividades periféricas, que são alçadas a uma grande visibilidade pela força que possuem.

O tecnobrega surge no Pará, mais precisamente na Belém de 1990 como um gênero derivado da música brega, que ao se misturar com o capyso caribenho



obteve uma aceleração do *beat*, e um arranjo mais eletrônico como podemos observar na passagem a seguir:

Com a influência do ritmo caribenho, aceleração das batidas e a introdução de guitarras, surge o bregacalypto, na voz não apenas de cantores antigos, mas também de novos artistas, atraindo um público mais amplo e diferente. O estilo propagou-se pelas regiões Norte e Nordeste do Brasil e chegou até mesmo a Caiena, capital da vizinha Guiana Francesa. (LEMONS E CASTRO, 2008, pp. 27-28)

O reggae surge na Jamaica, em meados dos anos 1960, sonoramente oriundo de um entrecruzamento entre o *mentho*, ritmo rural jamaicano, e o *R&B* americano, que lá chegou através das rádios locais. Liricamente está ligado às concepções político-ideológicas da religião rastafári. A cidade de São Luís do Maranhão, na atualidade, é reconhecida nacionalmente como a “Ilha do reggae”, a “Jamaica brasileira”. Para alcançar esse título, a capital maranhense e outras cidades do estado passaram por vários processos de socialização, identificação e apropriação desse gênero musical ao longo de mais de trinta anos, tendo em vista que o reggae aportou no Maranhão em meados dos anos 1970. Percebe-se, ao longo dos anos, que a introdução do reggae no Maranhão, mais especificamente na Baixada maranhense e em São Luís, se dá de forma eminentemente vicinal, operacionalizada por estratos sociais menos abastados da sociedade. A partir da disseminação do reggae como estilo musical internacional preferido nas periferias de São Luís, é constante a presença das festas de reggae dentro das páginas policiais dos principais jornais da cidade, estes sempre ligados aos grupos hegemônicos de poder.

3 POR UMA QUESTÃO DE MÉTODO

A palavra “método”, no sentido etimológico, do grego “*méthodos*”, significa “caminho”, “via”, no que tange às questões da investigação científica. (CUNHA, 2007, p. 517) O caminho que escolhi para trilhar esta pesquisa tem uma influência muito grande das categorias de análise que elegi para estudar as relações entre identidade e política nas culturas jovens periféricas contemporâneas ligadas à música popular massiva. Pergunto-me sobre onde estão localizados a resistência e o contra-hegemônico hoje. Creio que muitas das respostas se encontram nas políticas do corpo. Porque, no limite, o corpo é a última instância da resistência, pois nele se



dão as violações e as assunções, sobretudo sobre e nos corpos dos menos favorecidos.

Para entender como o corpo responde, negocia, se impõe, se adapta, se desvia e constrói seu próprio discurso sobre a subjetividade do ser, que reverbera coletivamente, decidi como estratégia de pesquisa de campo, realizar registros videográficos e fotográficos que estabeleçam um diálogo com as pessoas e os corpos dessas pessoas que estão no baile de tecnobrega e na festa de reggae. Buscar através dos traços da dança, das interações com o grupo social, da relação com a moda, com o gestual, com a oralidade, com o sentido da vibração sonora e imagética, identificar os campos de significação possíveis de serem observados e analisados. Compreender como que o corpo se instaura como elemento da cultura, como em primeira e em última instância o cultural se dá e se vive fenomenicamente através de um corpo que sente, que transborda, que vibra, que pulsa.

Por essa razão, pela necessidade de desvelar as estratégias do corpo, fui levado a elencar, como um dos eixos centrais de minha proposta de investigação, a performance como chave conceitual para tentar decifrar aquilo que nos diz o corpo em ação. A perspectiva de Paul Zumthor sobre performance é a que adoto como a mais próxima do entendimento desse pensamento:

Estou particularmente convencido de que a idéia de performance deveria ser amplamente estendida [...] relaciono-a ao momento decisivo em que todos os elementos cristalizam em uma e para uma percepção sensorial – um engajamento do corpo. (2007, p. 18)

Este “engajamento do corpo” de que trata Zumthor é que me interessa como substrato para observar os coletivos de jovens urbanos, que se identificam com as músicas populares do tecnobrega e do reggae, e constroem suas identidades a partir desses gêneros/estilos musicais de caráter local/global. Gêneros/estilos musicais mestiços em suas essências e genuínos em suas práticas, com suas características próprias e específicas, mas também com similitudes observáveis, sujeitas a possíveis aproximações que realizarei em outro momento.

O que me parece revelador no corpo é sua capacidade de significar, através do seu movimento, aquilo que o sujeito está sentindo e expressando como forma, como posicionamento, no sentido propriamente espacial do termo. Uma forma-força tal como coloca Zumthor, ressaltando que “[...] a forma não é regida pela regra, ela é a regra. Uma regra a todo instante recriada, existindo apenas na paixão do



homem [...]”. (IDEM, p. 29) Neste sentido, a performance dos corpos dos adeptos que frequentam os bailes de tecnobrega e reggae falam muito sobre o posicionamento e o *ethos* dos grupos sociais que ali estão para se divertir, para se verem representados e para representarem. A festa, nesse sentido, se constitui como o espaço de representação do sujeito, e sua performance corporal na festa que se dá através da moda, da fala, do gesto, da dança, da forma de se portar, etc., realiza-se como um *saber-ser*, termo utilizado por Zumthor para caracterizar as “... coordenadas espaço-temporais e fisiopsíquicas concretas, uma ordem de valores encarnada em um corpo” (IBIDEM, p. 31) A intenção desse esforço reflexivo é entender como se constroem os contornos identitários dos coletivos de jovens urbanos, que são constituídos por esses sujeitos, que aqui entendo sempre como um indivíduo-coletivo, ou seja, um ser advindo da fricção constante entre processos de interação social e de subjetivação.

Nos espaços de realização das festas de tecnobrega e de reggae em Belém – PA e São Luís – MA, respectivamente, percebe-se uma presença forte do ideário jovem de diversão e entretenimento. Tomo aqui a ideia de juventude não no sentido etário, mas como um termo que desperta e impõe uma forma de estar e uma forma de ser em determinado contexto, nesse caso, o contexto da festa. Dessa forma, o termo juventude evoca mais um estilo de vida e uma categoria de consumo do que uma classificação etária propriamente dita. Para entender esta noção de juventude é necessário que se visualize como, e, em que medida, se estabelecem os significantes corporais que constituem os grupos sociais que frequentam as festas de tecnobrega e reggae.

Para tanto, optei como método de campo a produção de imagem videográfica e fotográfica em festas de tecnobrega e reggae, propondo, dessa forma, um encontro, um diálogo aberto entre a minha presença e de minha equipe dentro das festas, a fim de observar como que os corpos se comportam frente às lentes das câmeras fotográficas e das filmadoras. Utilizo como alicerce teórico para os procedimentos de campo o pensamento de Novaes que aponta que:

Arquivos de imagens e imagens contemporâneas coletadas em pesquisa de campo podem e devem ser utilizados como fontes que conectam os dados à tradição oral e à memória dos grupos estudados. Assim, o uso da imagem acrescenta novas dimensões à interpretação da história cultural, permitindo aprofundar a compreensão do universo simbólico, que se exprime em sistemas de atitudes por meios dos quais grupos sociais se definem, constroem identidades e apreendem mentalidades. (2005, p. 110)



Penso que a produção de imagens ajudará muito a entender como que a forma de dançar dos coletivos de jovens urbanos, que em sua maioria são mestiços de origem negra e indígena, por exemplo, logram êxito na territorialização dos gêneros/estilos que são dançados, naturalizando-os e transformando-os em objetos culturais que identificam determinada cidade, tal como o reggae em São Luís – MA e o tecnobrega em Belém – PA. Dessa forma, a visualidade sobre a dança acrescenta variadas possibilidades de análise, podendo-se voltar inúmeras e diferentes vezes sobre o movimento captado pelas lentes de pesquisa. Assim, a dança torna-se a dimensão espacial da música que está sendo tocada, como sugere Sodré, em seu livro “Samba, o dono do corpo”, corroborando com uma mirada imagética (fotográfica e audiovisual) sobre os fen menos musicais.

Na cultura negra [...] a interdependência da música com a dança afeta as estruturas formais de uma e de outra, de tal maneira que a forma musical pode ser elaborada em fun o de determinados movimentos de dança, assim como a dança pode ser percebida como uma dimensão visual da forma musical. (1998, p. 22)

A inten o  , a partir da forma, do gesto, das “marcas” deixadas pelo corpo, conseguir extrair cont duos significativos sobre de que modo a forma musical do tecnobrega e reggae afeta as subjetividades dos grupos sociais que se identificam com os gêneros/estilos e participam das festas dessas músicas que se realizam na lógica das aparelhagens de *sound systems*, sob o comando do DJ como elo de media o entre aparelhagem e público, e com a materialidade vibracional do som da música como elemento fundamental desses fen menos culturais. Interessa saber também como que ocorrem os tr nsitos de retroalimenta o entre produ o, produto e recep o, ou seja, em que medida as rea o es do público influenciam as interven o es orais do DJ, a escolha do *set list* de músicas a serem tocadas na festa, a dinâmica das festas, e, até mesmo, quest o es relacionadas   forma musical das can o es no tocante   velocidade, timbre e textura do som.

3.1 Política, identidade e performance: uma articula o metodológica

O objetivo da presente proposta investigativa   entender os discursos hegemônicos e contra hegemônicos sobre o tecnobrega, o reggae e o funk (que será logrado posteriormente, quando realizarmos as experiências de campo nos bailes



funks do Rio de Janeiro) que são produzidos fora e dentro das periferias. Perceber como há certo rechaço das classes mais abastadas das cidades de Belém – PA, São Luís – MA e Rio de Janeiro – RJ, classificando como perigosas as festas da cultura popular urbana. Assim como uma distorção da mídia, predisposta a criminalizar os gêneros/estilos do tecnobrega, do reggae, do funk, e seus respectivos públicos, através de impregnação de violências simbólicas, associando as festas ao acontecimento de crimes. Nas experiências de campo que tive ao longo de 10 anos frequentando e pesquisando música popular urbana de periferia, nunca me senti inseguro, inclusive, sempre percebi que o esquema de segurança desses eventos é bem forte.

Na ocasião do Fórum Social Mundial de 2009, que ocorreu em Belém – PA, a governadora à época, Ana Júlia do PT (Partido dos Trabalhadores), proibiu a realização dos bailes de tecnobrega na capital paraense durante o evento, porque, segunda ela: “*As aparelhagens são perigosas.*” [Sic] Em minha tese de doutorado intitulada “O reggae no Maranhão: música, mídia e poder” (2011), analisei os periódicos da cidade de São Luís - MA de 1976 a 2004. Busquei em que contexto aparecia a palavra reggae dentro das notícias da cidade. Constatei que de 1976 a 1999 o termo reggae apareceu eminentemente nos cadernos policiais. Manchetes como: “*Crime brutal após noitada de reggae*” [Jornal Pequeno, 10/02/1993]; ou então: “*Jovem abatido a bala no reggae da Deodoro*” [Jornal Pequeno, 24/04/1993] são comuns nesse período. Também se percebe, em uma determinada manchete, a tentativa de contrapor o reggae, estrangeiro, ao bumba-meu-boi, manifestação popular tradicional maranhense: “*Reggae bota Boi da Maioba para fugir de seu terreiro*” [Jornal Pequeno, 11/06/1994]. O reggae só migrou às páginas de cultura dos jornais a partir dos anos 2000.

No Rio de Janeiro, por exemplo, os bailes funks foram proibidos nos morros e favelas onde foram implantadas as UPPs, Unidades de Polícia Pacificadora, que levam para as comunidades carentes polícia e violência em vez de políticas de reconhecimento e inclusão, obliterando o direito de realização das práticas culturais que são próprias do lugar e dos sujeitos que ali vivem. Estratégias do Estado para sufocar a voz do morro e das instituições contra-estatais, que, encarnadas nas figuras do crime organizado, do tráfico de drogas, das milícias, são embaladas ao som do “funk proibidão”⁶ nas favelas dos morros cariocas. O sintoma simbólico e midiático mais atual desse intento de supressão ideológica advinda dos aparelhos de controle



do Estado é a trama da novela das 21h (horário mais nobre das novelas da emissora) da Rede Globo de Televisão, chamada Salve Jorge, de autoria da teledramaturga Glória Peres, que estreou dia 15 de outubro de 2012, no qual, o personagem principal, Theo (Deus), interpretado pelo galã Rodrigo Lombardi reencarna a figura de São Jorge como um oficial da infantaria brasileira que ocupa os morros cariocas em nome da “pacificação” nas áreas de exclusão. A questão é saber, nesse contexto, quem é e quantas cabeças têm o dragão.

Un análisis cultural democrático como el que postulamos debe, entonces y en primer lugar, desmontar la simulación de la hiperrepresentación; y debe proponer, política y eficazmente, el derecho imprescriptible al simbolismo de todos los grupos y clases sociales. Es decir, debe desconstruir ese poliglotismo falaz, la falacia de una polifonía inverificable que se vuleve, a duras penas, cacofonía: un concierto de ruidos donde lo hegemónico permanece duramente inalterado. (ALBARCES, 2008, p. 26)

Partindo dessa mirada colocada por Alabarces na introdução do livro “Resistencias e mediaciones: estudos sobre cultura popular”, vejo como necessário aos estudos sobre a música popular apreender as condições sociais propiciadas para a assunção das identidades advindas dos gêneros/estilos musicais periféricos de caráter urbano. E mais, abstrair dos códigos significantes inscritos nos estilos de vida, na linguagem corporal, etc., o posicionamento político, no sentido de uma política-vida, que são operacionalizados pelos gêneros/estilos aqui estudados.

Esse esforço oportuniza entender e analisar aquilo que Williams propôs na noção de “estruturas de sentimento”, na qual ele qual ele trabalha a relação entre o pensamento e os sentidos do mundo cultural através do corpo/mente, a partir de elementos de afetividade oportunizados pela prática cultural e pelo sentimento de estar, ser, participar, pôr-se em relação, que se constitui, no limite, como um ato político.

Estamos hablando de los elementos característicos de impulso, restricción y tono; elementos específicamente afectivos de la consciencia y las relaciones, y no sentimiento contra pensamiento, sino pensamiento tal com es sentido y sentimiento tal como es pensado; una consciencia práctica de tipo presente, dentro de una continuidad vivida e interrelacionada. En consecuencia, estamos definiendo estos elementos como una “estructura”: como un grupo con relaciones internas específicas, entrelazadas y a la vez en tensión. (WILLIAMS, 1997, p. 155)

Tal movimento reflexivo possibilita à análise social dos grupos sociais juvenis urbanos de periferia uma perspectiva mais ampla, na medida em que através



da performance dos coletivos de jovens observamos as construções identitárias que conformam o universo simbólico dos mesmos.

Importante é, após captar metodicamente as performances e observar a construção das identidades, promover uma análise do aspecto político referente às políticas de representação social desses grupos. Saber como se constituem os discursos opositivos deles ao discurso hegemônico, assim como também enxergar onde estão as negociações realizadas, para entender como que tais identidades periféricas se colocam, ainda e sempre, como uma questão de classe. Portanto, trata-se de uma questão política, no sentido da disputa pelo poder, que, aqui, se dá na tensão pelo poder de (des)legitimação de discursos e práticas culturais de grupos sociais historicamente aliados da visibilidade e da valorização social.

4 CONCLUSÃO

Quero frisar que uma das principais questões a ser observada nesse início de trajetória de pesquisa é identificar que o sentido da resistência dos grupos estudados se localiza num sentimento de diferença ao hegemônico, no sentido de uma distinção ao “gosto” socialmente “desejado”, como uma questão de posicionamento político e identitário, como uma estratégia de resistência simbólica, como uma opção de contra-discurso, como condição social propícia para a construção de um “nós” em oposição a um “eles”. As políticas e performances de representação desses grupos frente às lentes da equipe de campo são respostas corporais, gestos discursivos ressignificantes das visibilidades violentas e muitas vezes, desqualificantes, estabelecidas pela maioria das mídias de massa, pelos setores conservadores das classes mais abastadas e pelos aparelhos de controle do Estado aos gêneros/estilos do reggae, do funk e do tecnobrega e seus públicos no Brasil.

REFERÊNCIAS

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

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.



BUENO, Francisco da Silveira. **Novo dicionário escolar da língua portuguesa**. São Paulo: Edições Fortaleza, 1972.

CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Lexicon Editora Digital, 2007.

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

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

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

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

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.