

Kuduro, Juventude e Estilo de Vida: Estética da diferença e cenário de escassez

Cláudio Tomás¹

Frank Marcon²

Resumo

O kuduro é um estilo de dança e música eletrônica surgido em Angola, nos anos noventa, em meio a um contexto social particular. Inicialmente consumido e produzido por jovens da periferia na cidade de Luanda, se tornou um meio de expressão, de entretenimento, de socialização e de subsistência, através do qual foram constituindo autonomia e transformado simbolicamente as suas realidades de escassez. Com o acesso as tecnologias de comunicação e os movimentos de dispersão global de pessoas e de informações, o kuduro também se espalhou por outros países e ganhou outras significações. Procuramos analisar as características do seu contexto de origem, as condições e implicações de tal dispersão, e os significados do estilo.

Palavras-chave: Kuduro – Juventudes - Estilos de vida – Angola – Brasil - Portugal.

¹ Tem a formação de base em Sociologia, é investigador associado do Centro de Estudos e Investigação Científica (CEIC) da Universidade Católica de Angola; atualmente, doutorando em Estudos Africanos Interdisciplinares em Ciências Sociais do ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa. O foco da sua pesquisa recai sobre os conflitos violentos, a reconciliação pós-guerra e os discursos e práticas de construção de nação em Angola.

² Professor de Antropologia na Universidade Federal de Sergipe, coordenador do Grupo de Estudos Culturais, Identidades e Relações Interétnicas.

Kuduro, Youth and Lifestyle: Aesthetics of difference and scenario of scarcity

Abstract

Kuduro is a style of electronic dance music that emerged in Angola, in the 1990s, in the midst of a particular social context. Initially consumed and produced by young people from the suburbs in the city of Luanda, it has become a means of expression, entertainment, socialization and livelihood, (and a mean to transform symbolically youth's actual scarcity into a form of autonomy) (through which were constituting autonomy and transformed symbolically their realities of scarcity). Through access to communication technologies and the global movements of people and information, kuduro also spread to other countries and acquired other meanings. In this article we analyze the characteristics of its context of origin, the conditions and ramifications of its diffusion, and its meanings.

Keywords: Kuduro – Youths – Lifestyles – Angola – Brazil - Portugal.

Este artigo é sobre os fenômenos que envolvem as relações entre juventudes e suas expressividades culturais e políticas na contemporaneidade, mais especificamente ligados à música. Aproximadamente nos últimos quinze anos, algumas transformações sociais e acontecimentos econômicos e políticos modificaram o modo de agir, de pensar e de socializar entre os jovens. Eles passaram a se divertir, relacionar, protagonizar e manifestar de modo diferente das gerações precedentes.

Boa parte destas transformações está relacionada ao advento de novas tecnologias para a comunicação e os novos formatos de acesso ao consumo cultural. De um lado a individualização dos computadores e dos dispositivos de áudio, vídeo e informação e de outro a internet e a telefonia móvel se tornaram extrema-

mente populares e comuns a toda uma geração de crianças, adolescentes e jovens que passaram a dominar estas ferramentas e o funcionamento destes novos mecanismos de expressão desde antes de sua alfabetização, embora com intensidade desigual, a depender das condições sócio-econômicas e culturais, bem como dos contextos políticos em que vivem.

O kuduro é um estilo associado à música, com enorme poder de atração e dispersão, que foi sendo absorvido por jovens em diferentes partes do mundo, como fora também o rock, o reggae, o punk, o rap, entre outros - desde os anos cinquenta -, mas com a particularidade de ser um fenômeno muito mais recente, com as condicionantes de tal época e dos lugares onde foi absorvido. Na linha do *Centre of Contemporary Cultural Studies* (CCCS), vários foram os estudos que relacionaram tais estilos músicas e juventudes. Não estamos pensando em tais questões exclusivamente como forma de contestação de alguma ordem capitalista ou sobre contextos meramente nacionais³. Entendemos estilo de vida como uma forma de auto-exposição pessoal, pela qual se procura marcar algum tipo de distinção entre grupos que compartilham significados, comportamentos e afinidades de gosto através da expressão alegórica da diferença perante outros, que aqui são jovens que se relacionam intensamente com a música.

No decorrer deste artigo, numa primeira parte, focamos numa revisão do contexto sócio-político em que surgiu o kuduro como estilo de música e dança que acabou caracterizando modos de ser, procurando compreender a ambiência e o momento que propiciaram as condições para seu aparecimento, bem como papel e a inventividade de uma geração de jovens angolanos neste caso. Num segundo momento, analisamos quais as características sociais e estéticas do kuduro, sua produção e consumo, e quais seus desdobramentos em termos de transformações sobre as sociabilidades

³ Ver, por exemplo, Dick Hebdige [1979] (2004) e a compilação de Stuart Hall e Tony Jefferson (1976).

e as subjetividades da juventude. Por último, observamos o caráter dispersivo do kuduro, constituindo-se em mais uma forma expressiva dos jovens num cenário global, embora se tornando um significativo em disputa nos mais diferentes contextos, ora mobilizado como estilo de vida, ora mobilizando por representações políticas, ora como produto de consumo da música global.

Contexto sóciopolítico: da economia da escassez ao kuduro

O estilo de música e de dança que é hoje conhecido como kuduro, surgiu em Luanda, capital de Angola, entre os anos de 1995 e 1996, a partir de uma conflituosa tensão entre várias heranças históricas musicais e os universos espaciais constituídos — onde a linha que separa o asfalto do musseque⁴ supera a simples significação geográfica, na medida em que representa as metáforas da diferenciação estatutárias e da distribuição dos privilégios.

No início dos anos noventa o Governo angolano começou a realizar reformas liberais, ensaiando uma abertura política e a negociação com a UNITA para o fim da guerra civil, prometendo eleições, além de medidas econômicas para entrada de Angola numa economia de mercado. Naquele momento, o Governo restringiu os pesados subsídios estatais em vários setores desde a alimentação até a produção cultural, incluindo-se aí a literatura, o cinema e a música. Ao mesmo tempo surgia uma geração de jovens que já nascera após a independência, em 1975, e que vivia num cenário de escassez cada vez mais profundo de bens de consumo, de certo modo órfã do sistema que alterou as condições sociais de vida no país, a partir das transformações nos setores da educação, do acesso ao emprego e à infra-estrutura urbana.

⁴ Expressão utilizada em Angola, como referência aos bairros periféricos aonde não chegam infra-estrutura de asfalto, de saneamento, e oficialmente água ou luz. As casas são construídas com materiais improvisados. Expressão que no Brasil equivaleria à favela.

Por um lado, a economia de mercado foi sendo consolidada deliberadamente e trouxe a possibilidade de acesso aos produtos estrangeiros, como os equipamentos eletrônicos, entre outros; por outro lado, a crise política e a continuidade da guerra civil até o ano de 2002 trouxeram como consequência a continuidade de um governo autoritário que se perpetuou por décadas justificando combater o inimigo e depois em manter a “estabilidade”.

Durante o século vinte, várias gerações de pessoas produziram experiências estéticas originais e marcaram decididamente não só a memória de alguma época da cidade de Luanda, mas também definiram as formas dos dançares populares e a história musical do país. Contudo, não raras vezes essas propostas estéticas surgiam de um universo de pessoas que davam voz às reclamações e contestações de um estado social de grande tensão, ou seja, se inscreviam nos processos políticos vigentes e nele se reproduziam como agentes da contestação, da crítica e da denúncia do regime pelo estado de exclusão social, de desigualdade, de racismo e de pobreza. O exemplo mais sintomático aqui é o da geração de músicos da década de 1950 que deu origem ao agrupamento musical *N'gola Ritmos* cuja obra e percurso cruzaram habilmente inovações estilísticas musicais e a contestação política em relação ao regime colonial português. A Luanda colonial era também conhecida pelo intenso programa de eventos dançantes populares; o mais conhecido deles era o carnaval que servia de grande palco de exibição de novas propostas estéticas que, por sua vez, impunham-se nos salões e nos bailes. O carnaval era, então, esse laboratório em que se experimentavam novos ritmos e novas danças.

O semba, e mais especificamente o grupo os *N'gola Ritmos* se tornou uma referência geracional de contestação ao colonialismo. Sua mensagem contestatória ajudara a criar a idealização de uma consciência política que deu impulso aos movimentos nacionalistas na luta contra o colonialismo português (Moorman, 2008). No período pós-independência — quer pela natureza do

regime político que sucedeu ao colonialismo, quer pela situação de guerra civil em que país mergulhou — se cristalizaram os ganhos culturais nacionalistas do período colonial e, à força de programas culturais sob tutelas ideológicas, se inibiu a criatividade e a inovação estética no domínio da música para além de tal modelo, a partir do controle do Ministério da Cultura.

A década de 1990 marcou a virada e a ruptura com outro passado, o do Estado dirigista (Kurz, 1996). O regime político de partido único abriu-se para o multipartidarismo e marcou as primeiras eleições livres no País, decretando-se o fim da lógica de economia planificada do Estado e passando-se à lógica de economia de mercado. Ao mesmo tempo, os resultados eleitorais instauraram uma nova crise e não se conseguiu evitar o retorno à guerra. Uma guerra de características diferentes das anteriores, que se traduziu na total disseminação dos focos de combate pelo país e na ocupação de cidades importantes. A dimensão do conflito alterou significativamente a composição populacional do país e produziu um grande contingente de deslocados e refugiados, da qual parte considerável se instalou em Luanda, uma das poucas províncias de Angola que garantia o mínimo de segurança às pessoas.

A cidade de Luanda⁵ fora projetada para 700 mil habitantes no tempo colonial, e não existiam equipamentos para acolher os deslocados, muitos se dispersaram entre os bairros periféricos existentes, outros fundaram novos bairros, novas periferias, novos fluxos de trocas materiais e circuitos de solidariedade, modificando complementemente a configuração da Capital.

A guerra dobrou-se sobre a cidade e trouxe consigo os traumas dessa gente, ampliando a pobreza, agudizando a criminalidade, incrementando a prostituição e o consumo de bebidas alcoóli-

⁵ Para uma interessante crônica histórica da cidade de Luanda, atravessando diversos séculos e décadas do século vinte, ver Pepetela (1990).

cas de produção artesanal. Estas novas áreas de ocupação do entorno da cidade se tornaram algo extremamente novo. Muitas foram compostas na base das afinidades étnicas, levando em consideração a origem dos migrantes: Bairro Uíge, Bairro Malanjino, Bairro Huambo, etc. Rapidamente eles constituíram vida própria, a igreja⁶; a praça⁷; a casa da venda de álcool — que também era o salão de dança com música incessante⁸.

A crise econômica da década de 1990 provocada pelo conflito armado e pelos sucessivos planos de reformas administrativas do Estado redundou nos piores desempenhos econômicos da história do país e lançou grande parte da população em idade ativa para a pobreza absoluta (Rocha, 1999). A conjugação desses fatores ajudou a criar um vazio institucional e um clima de emergência social, ou seja, a capacidade institucional em assegurar a reprodução social entrou em declínio, sendo que, ao mesmo tempo fomentou e pressionou a invenção de formas de vida alternativas para as pessoas.

Os projetos macroeconômicos do Governo apareceram um atrás do outro e as suas sucessivas falhas, conjugadas com a falta de capacidade coletiva de se pensar o futuro, deram azo a que se idealizasse o passado socialista como o paraíso perdido. Apenas na primeira metade da década de 1990, anunciaram-se meia dúzia de programas de estabilização e de equilíbrio econômico⁹. Contudo, nenhum deles trouxe resultados satisfatórios. A despesa do Estado, com o custo da guerra, pressionou sobremaneira as finanças públicas e, diante dos baixos níveis da receita fiscal e petrolífera, o banco central procedia à emissão de mais moeda

⁶ Normalmente as igrejas do novo-pentecostismo.

⁷ Designação dada às zonas em que se aglomeram as pessoas com o objetivo de comercializarem diversos produtos.

⁸ Kiluanje Liberdade faz um retrato interessante no filme *Mãe Ju*.

⁹ http://www.ccia.ebonet.net/economia_sitmacro.html. Consultado a 12/04/2012.

— expediente que produziu a desvalorização da mesma e colocou a inflação monetária em níveis insustentáveis — cavando ainda mais fundo o buraco do déficit orçamentário¹⁰.

O impasse das negociações no teatro político-militar, a onipresença dos efeitos diretos e indiretos da guerra, a desorientação e os desaires das políticas sociais e econômicas dominaram por completo a primeira metade da década de 1990. Esses fatores minaram a possibilidade de se projetar um futuro coletivo — só restou o sonho, a utopia da nação harmônica e solidária. A incerteza, resultante da instabilidade (Rocha, 1999) que atravessava o país, levou a que as pessoas não pensassem para além do dia de sobrevivência. O tempo cronológico passou a ser o tempo das vidas na luta pela sua manutenção e pela subsistência. O presente tornou-se dominante e o dia-a-dia o palco de múltiplas improvisações, num combativo jogo da sorte em que, no extremo, se decidia a vida ou a morte.

A produção cultural e, em particular, a musical entrou em crise. Produtores e músicos viram-se sem formas de financiar a manutenção e a compra de equipamentos musicais. A indústria fonográfica desapareceu e muitos artistas emigraram para o estrangeiro, principalmente Portugal. A ausência dos músicos profissionais mais conceituados teve o seu efeito: produziu o vazio institucional que servia antes de tutela aos cânones da música angolana. Nos anos 90, boa parte do que se ouviu e do que se dançou em Luanda foi facilitado por um dinâmico circuito de importação musical através do qual entrou também a “música nacional” feita no estrangeiro e, em igual proporção, a “música estrangeira” que circulava sem fronteiras globais, chegando também a Angola. Boa parte desta última era a música eletrônica que começava a ser produzida de forma independente na cidade e a música oriunda das pistas de dança européias e norte-americanas, conhecidas em Luanda como *raves* e *parades*.

¹⁰ <http://www.oecd.org/countries/angola/35350793.pdf>. Consultado a 12/04/2012.

Contudo, o ano de 1996 foi considerado pelos especialistas como tendo sido o da virada econômica do país: foi o ano do lançamento do Programa do governo Nova Vida (PNV), que se propunha ser uma nova fase de apertado controle às políticas monetárias e orçamentais¹¹. Com tal programa, foi de certa maneira possível estancar a inflação galopante, bem como houve uma ligeira valorização do kwanza — que se veio notar mais acentuadamente nos anos seguintes — fruto de uma “política [monetária] que se apoiou no reforço das reservas cambiais para estabilizar a moeda nacional”¹².

O PNV foi o resultado da adoção plena do pensamento econômico proposto pelas instituições internacionais que prestavam à assistência e assessoravam ao governo angolano na implementação de políticas que visavam a estabilização econômica. O grande feito desse programa foi o do corte indiscriminado das transferências sociais do Estado, como os subsídios ao consumo¹³. Em fins dos anos noventa, de um lado, estavam presentes a consolidação macro econômica e a estabilização do mercado cambial, dois dos grandes fatores que ajudaram a impulsionar o aceleração do crescimento econômico, e, do outro lado, a continuidade da guerra e a generalizada ruptura do tecido social¹⁴.

Lentamente se estabeleceu o quadro em que a economia se elevou e deslocou do peso da miséria generalizada. Poucos compartilhavam dos seus ganhos, apenas aqueles localizados muito perto da elite do poder político e outros que foram enriquecendo com o negócio da guerra: os generais do exército angolano (Rocha, 1999, p. 29). A especulação, a acumulação e o consumo desenfreado de bens de luxo se tornaram comuns a poucos.

¹¹ http://www.ccia.ebonet.net/economia_sitmacro.html. Consultado a 12/04/2012

¹² http://www.ccia.ebonet.net/economia_sitmacro.html. Consultado a 12/04/2012

¹³ <http://www.oecd.org/countries/angola/35350793.pdf>. Consultado a 12/04/2012

¹⁴ http://www.ccia.ebonet.net/economia_sitmacro.html. Consultado a 12/04/2012

Num clima de crise social e de pobreza absoluta, quase que generalizada, se instalou a abundância e o consumo como ideais. Tal situação produziu nas pessoas uma mistura ambígua de possibilidade e impotência, de desejo e desespero. Como diz Hannah Arendt, a abundância e a miséria são apenas duas fases da mesma moeda (1971, p. 136), na forma como se relacionam e se alimentam, criando nessa relação o que poderíamos designar como “fábrica dos desejos”.

A elite angolana desenvolveu rapidamente aquilo Achille Mbembe designou por “rituais de ostentação” dentro de um processo que, como também refere, “consiste em mimetizar os grandes significados do consumo global” (2001, p. 198). A “fábrica de desejos” é também uma “fábrica de necessidades”. Essa manufatura diária de necessidades, induzida pela “captação dos fluxos de troca global” (Mbembe, 2001, p. 198) produziu profundas transformações culturais na sociedade.

Achille Mbembe diz que nos contextos em que a carência e a escassez prevalecem, as apropriações de bens desejados se desencadeiam através “da pilhagem, do gozo violento, ou no reino fantasmático” (2001, p. 198). O reino fantasmático pode ser entendido como a negação da realidade. Em contextos de carência e escassez, a realidade apresenta-se como uma dura prisão da qual se pode escapar pela imaginação. Nesses contextos, “os poderes de imaginação são estimulados, intensificados pela própria inacessibilidade dos objetos de desejo” (Mbembe, 2001, p.198).

O kuduro surgiu, assim, do universo imaginário estimulado pela situação de carência e escassez que vivera Angola no período referido. Esse processo foi intermediado por um registro criativo, pela estilização da linguagem e pelo desempenho corporal em que o objetivo era suspender, senão anular a realidade. Pela expressividade musical dos jovens se estabeleceu uma relação dialética entre o kuduro e a realidade. Na “Origem da Tragédia Grega”, Nietzsche refere-se ao dramaturgo como “o homem que sente a neces-

sidade irresistível de se transfigurar e de se exprimir em outros corpos e em outras almas” (1958, p. 98). No universo do kuduro tornou-se também notável a transfiguração da escassez e da carência em ideal de opulência e autoridade, fazer-se outro daí, pela alegoria a uma condição de mando, de controle e de ostentação desejada. Por exemplo, os kuduristas adotam nomes através dos quais procuram ostentar alguma referência de poder que passam por ideais de agressividade, de superioridade e de poder de consumo, como: Agre-G, Gata-Agressiva, Pai Gasolina, Noite-e-dia, Pai Diesel, Puto Prata, SeBem, entre outros.

Aos poucos, criou-se ao mesmo tempo uma comunidade de partilha de experiências, de afetos e de dificuldades, semelhante a um coletivo anônimo de sujeitos que produz a sua própria subjetividade a partir da incorporação de significações imaginárias (Tello, 2003, p. 15) ou como se refere Rancière, uma “partilha do sensível” (2010, p. 13) entre os que experimentavam condições socialmente semelhantes, emergindo um produto de significações em torno do kuduro.

Em tal cenário, os jovens atualizaram um costume comum em Luanda, nas décadas anteriores, que eram as festas aos finais de semana, realizadas em residências ou clubes, reunindo familiares e amigos, envolvidas por músicas¹⁵. Tal atualização consistiu no uso de um novo formato de equipamento e um novo estilo musical associado à música produzida eletronicamente e o que vinha sendo importado de outros países onde o acesso a este tipo de produção já acontecia e popularizava sonoridades elaboradas eletronicamente e digitalmente. Segundo alguns informantes que vivenciaram aquele momento de surgimento do estilo¹⁶, o kuduro nasceu dos encontros de jovens em que as cha-

¹⁵ Marissa Moorman (2008) estudou esta prática dos anos sessenta até os anos oitenta no livro *Intonations*.

¹⁶ Realizamos algumas entrevistas em Lisboa, entre os anos de 2010 e 2012, e entre os jovens imigrantes envolvidos há mais tempo com o kuduro (que vivem em Luanda nos

madras “batidas” eletrônicas eram tocadas em reuniões festivas nas ruas, casas ou discotecas, mesmo que a tal estilo ainda não se tivesse atribuído o nome de kuduro.

Mais ou menos ao mesmo tempo, apareceu Tony Amado, músico e dançarino que surgira se apresentando na Televisão Pública de Angola, com uma nova música que denominou Kuduro, em virtude de como a dançava - em várias oportunidades ele tem justificado que dera este título à música pelo fato de ser acompanhada por uma dança na qual deviam ser contraídas as nádegas para realizá-la¹⁷. Como a música também era produzida eletronicamente e num ritmo mais acelerado que os já conhecidos estilos semba e kizomba, sendo mais semelhante as “batidas” de que falamos acima, foi se popularizando e associando o estilo da dança ao estilo da música de batida rápida e de formato eletrônico. Em seguida, Sebem, um jovem animador de festas começou a popularizar uma forma de executar tais músicas, verbalizando algo de improviso por cima delas, mandando mensagens para as pessoas presentes numa dada festa - ou mesmo para as ausentes - às vezes com alguma provocação. Tais elementos: a música eletrônica, a dança e a animação passaram a caracterizar o que se popularizou como kuduro¹⁸.

Para além de ser uma revolução estética no domínio das performances artísticas locais, o kuduro também provoca uma con-

anos noventa) estas informações se repetem. Assim, como em várias entrevistas sobre o assunto, que foram gravadas de programas de televisão de Angola (Entre outros *Sempre a Subir e Janela Aberta*), disponíveis na rede mundial de computadores no site do *youtube*, o mesmo tipo de informação é repetida.

¹⁷ Ver trecho do programa *Conversas no Quintal*, com Tony Amado, transmitido em 1996. Acesso em 01/06/2012: http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=SdmR7AZS9cE#

¹⁸ Não se trata de tomar uma posição sobre o que é ou que não é kuduro, nem mesmo de atribuir a origem do estilo aos dois nomes mencionados, mas sim trazer dois fatos publicamente reconhecidos. Vários depoimentos neste sentido estão disponíveis no *youtube*. Por exemplo: <http://www.youtube.com/watch?v=xSZ58M-SDZg>.

testação da ordem social, associada à ocupação territorial de Luanda, que tornou muito apelativa a proposta de invenção e “criação” de um novo contexto de significados. Deste modo, consideramos que o estilo é o resultado de um “imaginário” possibilitado pela ascensão e o estabelecimento de um novo universo de sentidos¹⁹. O kuduro marcou a ascensão de um discurso de autonomia perante uma tutela da estética musical exercida por uma geração de músicos estabelecidos anteriormente, mas também a constituição de um universo que representava a legitimidade em transgredir as metáforas da ordem na cidade de Luanda, do domínio da tensão dual entre o asfalto e o musseque, entre integrados e excluídos, entre civilizados e matumbos²⁰.

O estilo de uma geração: estética, produção e a circulação do kuduro

Desde fins dos anos noventa, o kuduro se transformou num estilo predominante entre os jovens em Luanda. Acompanhando a estabilização do modelo de economia liberal na última década no País, os jovens passaram a dedicar boa parte de seu tempo livre e de seu desejo de autonomia, de expressão e de visibilidade à música e à dança²¹.

No que diz respeito à produção, as músicas eram e continuam sendo feitas em estúdios caseiros com uso de microcomputadores. Antes elas eram gravadas em CDs e agora também diretamente

¹⁹ Pensamos aqui “imaginário” como definido por Cornelius Castoriadis, como tratar-se “(...) de um deslizamento, ou de um deslocamento de sentido, onde símbolos já disponíveis são investidos de outras significações que não suas significações “normais” ou “canônicas”” (1982, p. 154).

²⁰ Expressão pejorativa utilizada nos tempos coloniais e ainda hoje com referência aos que vem do interior, de áreas rurais, sem escolaridade e de jeito grosseiro.

²¹ Kiluanji Liberdade e Inês Gonçalves realizaram em 2009 um filme denominado *Luanda: fábrica da música*, que reflete bem a intensidade com que os jovens da cidade vivem a música.

nas memórias virtuais, dali circulando através dos taxistas e dos DJs nas festas realizadas nos bairros. De certa forma, tal formato de circulação possibilitou a popularidade de alguns grupos que, com isto, chegaram à rádio e à televisão aberta diante do progressivo reconhecimento nacional que o estilo foi conquistando, o que levou alguns grupos à gravação de CDs em produtoras e distribuidoras do mercado fonográfico internacional, embora este não seja o modo mais comum de produção e de consumo do kuduro, que é caracterizado pelo próprio sentido de inovação, pela existência instantânea, avessa ao longo tempo de circulação na mídia, e pela substituição muito rápida de novos sucessos. Na lógica de consumo do kuduro, as novas músicas são gravadas por cima das músicas que antes eram tocadas e caíram no esquecimento – talvez pela falta de um suporte fixo. Poucas delas sobrevivem à intensidade com que se produzem os chamados novos toques musicais, surgem novos artistas e novas coreografias de danças.

Se pensarmos ainda nos hábitos de consumo musical do kuduro entre estes jovens, percebemos que eles estão menos sujeitos aos controles das distribuidoras comerciais, pois esta modalidade de música circula inicialmente através do contato face a face com os amigos, através dos celulares, de pen-drives e outros suportes móveis de arquivo ou principalmente através das redes sociais virtuais, das quais os membros dos grupos de kuduro fazem parte. Depois, podem ser mostrados nas reuniões e festas escolares e de amigos, nos táxis lotação e nas rádios e TVs.

Além destas características, chamamos a atenção para duas questões. Primeiro, desde o surgimento do kuduro, os jovens foram e são os criadores e os motivadores da produção e do consumo do estilo, que passou também a estar associado ao seu modo de ser. Ou seja, é através dos jovens que o kuduro circula e acontece. Segundo, o kuduro se movimentou com estes jovens para além das fronteiras de Luanda e de Angola, num contexto de movimentos migratórios e intercâmbios de consumo cultural e em escala global. De algum modo estas duas questões estão

articuladas entre si, mas antes trataremos delas em separado, pela relevância para o entendimento de uma dinâmica de socialização e de vivência que se alterou radicalmente nas últimas duas décadas em Angola, emergindo um ciclo em que o “faça você mesmo” pela sua diversão e por si, se tornou uma forma de expressão descomprometida, de sobrevivência econômica relevante ou mais recentemente também numa modalidade de reivindicação por democracia e ampliação de direitos políticos²².

O meio e a lógica através dos quais tais jovens aprenderam a produzir e a fazer circular o kuduro, bem como através do qual criaram possibilidades alternativas e autônomas de subsistência, de acesso à informação e à comunicação, fez surgir jovens tecnicamente mais experientes, mas ativos e mais criativos, quando as possibilidades de expressão, de lazer ou de reivindicação passam pelo uso das tecnologias de comunicação. Esta não é uma característica exclusiva dos jovens em Angola, mas consideravelmente impactante com relação ao acesso a recursos num contexto anterior – o de escassez. Concordamos com Martín-Barbero (2008), quando este autor constata que nas últimas duas décadas vivenciamos mudanças significativas nas “sociabilidades, tecnicidades e subjetividades entre os jovens”, a partir da popularização global das novas tecnologias de informação e comunicação, o que também se aplica aos jovens em Luanda.

²² Recentemente alguns jovens têm utilizado as redes sociais na internet como forma de contestação, mobilização e denúncia contra o governo angolano, marcando passeatas e protestos no País, o que é algo novo.



Imagem 1: DJ e equipamentos no quarto de casa – Lisboa (2010)
Fotografia de: Frank Marcon

O kuduro é um estilo da era dos equipamentos eletrônicos e das mídias individuais, assim como vários outros estilos de música produzida e reproduzida por computadores. Em termos estéticos, a sonoridade e a imagem, ou a música e a dança, têm uma relação direta entre si, sendo a internet o principal canal pelo qual o estilo se popularizou. Simon Frith (2002) faz uma reflexão interessante sobre como vê a simbiose entre a tevê e o rock, a partir dos anos sessenta, dizendo que a estética deste estilo musical esteve profundamente associada à imagem, intensamente popularizada pela televisão. No caso de expressões musicais eletrônicas, que emergiram nas últimas duas décadas, tal simbiose também pode ser estabelecida com referência à imagem, no sentido de que há uma complementaridade e interdependência com a música, se pensarmos na relação entre os domínios da produção e da edição sonora e visual por parte dos músicos e do uso dos computadores e da internet. Eles dão sentido ao que fazem, articulando a expressão corporal e a sonoridade, numa relação entre as batidas, os gestos e as letras das músicas, como se através do apelo sonoro a mensagem fosse visualmente mimetizada.

Numa perspectiva social da música, como diria Sarah Thorthon (1996) sobre a cultura *clubber*, podemos também entender o kuduro como uma experiência auditiva que está associada necessariamente à experiência do corpo em movimento: a dança. Uma faceta social deste estilo que articula a motivação pela qual a música é produzida e pela qual ela é consumida. Fazer dançar é uma das principais finalidades do kuduro. A base da dança são as formas de balanço do quadril, com as nádegas contidas, associadas a uma variedade de movimentos com a cabeça, os braços, as pernas e o tórax através de acrobacias que procuram acompanhar a batida forte e veloz da música, que alcança 149 batidas por minuto (bpm), na linguagem dos produtores de música eletrônica.

O kuduro é dançado desacompanhado, em alguns casos é composto por passos solos ou, em outros, os passos são coordenados em conjunto por um dado grupo. Durante a dança, observam-se

alguns aspectos lúdicos nas expressões corporais, tais como caretas e formas de movimento que testam ou brincam com os limites do corpo²³, através de coreografias inusitadas e rapidamente alternadas (Marcon, 2012a). Seja no palco, nos vídeos postados na internet, nas exibições em festas fechadas ou nos encontros de rua, estas expressões estão repletas de sensualidade e de sarcasmo. Se a dança ficou marcada por movimentos inusitados e pouco convencionais, nos quais se demonstram habilidades individuais e elasticidade corporal, a música se caracterizou por falar do cotidiano da vida nos bairros, das próprias festas e de temas relacionados às suas concepções sobre juventude, mas também de problemas sociais ou ainda das disputas entre grupos rivais e de suas próprias habilidades para rimar e dançar.

Portanto, o kuduro é uma estética associada a um contexto social e local de periferização, através do qual se experimenta o convívio e a comunicação entre produtores e consumidores do estilo, que são basicamente adolescentes e jovens na média dos dezoito anos, um pouco menos ou mais. As características são as produções autônomas; o fator criação; e a liberdade de expressão corporal, sonora e narrativa. As letras são elaboradas em língua portuguesa, porém longe da sintaxe formal, incorporando várias gírias, assim como palavras oriundas das línguas étnicas de Angola, ou mesmo palavras codificadas cujo sentido é de domínio restrito entre os jovens de um grupo ou bairro. Esta característica de zombar e distorcer a língua formal de padrão escolar e dos circuitos elitizados, de certo modo acontece também com a produção da música, quando a partir dos recortes e das misturas eles inovam no uso exagerado de recursos de efeito, na altura das batidas ou na sua velocidade. Semelhante ao que ocorre com relação ao corpo, quando deformam os formatos de posturas padronizadas socialmente: mancando, arrastando-se, torcendo-se, saltando, virando os olhos e a boca; tais jovens

²³ Ferreira (2008) tem dado ênfase a esta relação entre os usos e sentidos dados ao corpo e os estilos e culturas juvenis, como marcadores de formas de existência implicadas por certa articulação situacional e circunstancial de afetos e afinidades específicas.

desafiam certa lógica convencional e disciplinadora da presença do corpo na vida normativa. Ainda merece destaque a indumentária colorida, com adereços infundáveis (brincos, cintos, coletes, gargantilhas, pulseiras) e os cortes de cabelo extravagantes. A plenitude imaginária do consumo é assim vivenciada pela criatividade e pela velocidade com que se transformam os objetos e as informações do cenário de escassez em abundância e em agência expressiva por parte da juventude.

A autonomia e a criatividade para lidar com a tecnologia a partir de recursos mínimos é um ponto chave para o entendimento sobre a produção e a circulação da música e mais recentemente dos vídeos. Se o primeiro interesse destes jovens foi ou é principalmente a música, a dança e a diversão, incluindo-se aí o convívio e o envolvimento com outros estilos como *rap*, o *reggae*, a *kizomba* e o *afrohouse*, em alguns contextos o domínio de tais saberes e recursos tecnológicos de comunicação ganhou outros objetivos mais econômicos ou mais políticos. Estes jovens deixaram de esperar a definição, a orientação ou assistência do Estado ou da família para satisfazerem seus desejos ou resolverem seus problemas e passaram a criar soluções próprias e a manifestarem suas percepções de vida em vários contextos com os meios que tem a sua disposição. Em algum momento, a música foi um dos principais produtos destas expressões, mas não o único e nem sempre tratando apenas de festas entre amigos ou paqueras, mas também de conflitos entre grupos rivais, de questões relacionadas às suas comunidades ou de interesse público mais amplo e, em alguns casos, mais diretamente opinativos, contestadores ou políticos.

Entre as expressões destes jovens através das letras de kuduro, o refrão da música “Felicidade”, de Sebem, já nos anos noventa repetia com insistência a expressão felicidade, como uma proclamação do estilo e também como celebração da alegria desejada em Angola: “todos nós sentimos a felicidade, todos nós queremos a felicidade, a felicidade, a felicidade (...)”. Ao mesmo tempo ou logo em seguida, outras músicas foram surgindo em que eram

comuns as provocações entre músicos ou grupos de músicos associados aos bairros de Luanda, como as célebres provocações entre Máquina do Inferno e Pai Diesel, no início da década passada, e mais recentemente entre os Lambas e os Turbante. Outras são letras trazendo mensagens sobre valores compartilhados no cotidiano, como “detesto a mentira e a mentira me detesta” (Máquina do Inferno) ou como mais recentemente Puto Lílas, com uma mensagem de ordem social, na música “Lava mão com água e sabão”. Também DJ Sóttão, com mensagens moralizantes e irônicas sobre o comportamento dos adolescentes, com “Tá a se sentir moça” e “Ta a se sentir moço” criticando os modos de ser daqueles que ele considera como adiantados na independência com relação a moral familiar. O cotidiano da perseguição policial contra os jovens nos musseques também é retratado em várias oportunidades por alguns grupos como os Lambas. Já as questões associadas aos conflitos de valores entre gerações estão presentes em algumas letras, como na música Minguito, de Moreno Crack e Piri-Pack, e na música de Game Walla, como no refrão “a kassumuna quis me morder mais eu não deixei”, que fala metaforicamente e ironicamente da relação entre professores e alunos, pais e filhos. Num outro sentido, Dog Murras celebra Angola e a originalidade da vida efusiva, festiva, dinâmica e conflituosa nos musseques, iniciando suas músicas com uma frase “eh, a família angolana”, como na letra de “Fogo no Musseque”, associando aquelas características a um modo de ser da sociedade angolana. Estes músicos falam de si, do seu dia-a-dia, de suas vidas e do que acreditam.

Dispersão global e processos de re-significação do estilo

Nos últimos quinze anos o kuduro ultrapassou as fronteiras de Angola, quase que ao mesmo tempo em que foi se consolidando como um estilo de música urbana e da juventude. Lembrando da perspectiva de Paul Gilroy (2001) sobre os fluxos de pessoas, de discursos e da própria expressão musical através do que

ele denominou de *Atlântico Negro*, vale mencionar que tanto numa perspectiva localizada quanto conectada globalmente, pode haver entre os jovens que produzem e ouvem o kuduro a configuração de um estilo de vida específico e alguma co-relação entre sentimentos coletivos de afetos, de pertencimentos e de solidariedades através de tal expressão. Por mais diferenciadas que possam ser as formas pelas quais a música ou a dança foram sendo absorvidas mundo afora, quando são associadas à palavra kuduro se tornaram significantes em disputa.

Provocados por mudanças políticas e econômicas, os fluxos de capitais, de informações e de pessoas se tornaram mais dinâmicos e velozes nas últimas duas décadas. As fronteiras dos estados nacionais ficaram mais porosas e fluídas e as distâncias encurtaram com o aumento da oferta de transportes e de comunicação. Diante de tais observações, concordamos com a constatação de Appadurai (2004) que os meios de comunicação e os movimentos migratórios de massa na contemporaneidade apresentam questões antropológico-sociológicas que devem nos fazer pensar na relação das comunicações, das solidariedades, das trocas econômicas, das hierarquias, das produções, dos consumos, das identidades e das tensões frente aos fenômenos de desterritorialização étnica, financeira, ideológica, midiática e técnica.

Algumas destas dinâmicas têm se constituído a partir de cenários particularizados por condições específicas, como a criação de blocos e de comunidades econômicas e políticas transnacionais, que favorecem ou facilitam alguns fluxos de pessoas, de capitais e de informações. Entre tantos blocos e reordenações geopolíticas, foi criada a Comunidade dos Países de Língua Portuguesa (CPLP)²⁴, em 1996, congregando os países Angola, Brasil, Cabo Verde, Guiné Bissau, Moçambique, Portugal, São Tomé e Príncipe e Timor

²⁴ Alguns dados políticos da instalação da CPLP são discutidos em Bela Feldman-Bianco (2002).

Leste.²⁵ Esse tipo de comunidade e de aproximação transnacional e transcontinental com alusão à “língua” se inscreve em interesses diversos de cooperação técnica, econômica e política, em meio aos crescentes rearranjos diplomáticos por posições de hegemonia num contexto global. A CPLP é uma instituição que atua no sentido de consolidar não apenas um bloco de países, mas um tipo de comunidade supranacional, em que a justificativa de que exista uma língua portuguesa e uma história político-cultural comuns é chamada a representar os fatores que sustentam interesses econômicos e o argumento político de sentimentos coletivos em torno da ideia que se faz de “comunidade”.

Quando tomamos um estilo como kuduro e pensamos em sua presença em Angola, no Brasil e em Portugal, por exemplo, percebemos como as experiências das juventudes de distintos lugares se apropriam de expressividades comuns que localmente nem sempre adquirem o mesmo sentido, mas que em virtude de algumas formas de conexão viajam e são resignificadas. Para Homi Bhabha (1998) e Stuart Hall (2003), os cenários do pós-colonial e da globalização contemporânea nos incitam pensar sobre novas modalidades de expressão de identidades e de diferenciação fundados em “localismos” nem sempre tão particulares, mas que estão diante de configurações sociais possíveis. O que significa que o reconhecimento das análises contemporâneas de que os processos de identificação e diferenciação passam por um primado discursivo e inventivo, não impede que eles existam para aqueles que os utilizam (Almeida, 2000, p. 238). O objetivo, neste caso, é compreendermos suas formas de expressão e percebermos suas lógicas e contradições.

Levamos em consideração que mesmo não sendo um Estado, a CPLP é uma “comunidade imaginada” no sentido que Benedict Anderson (1989) deu ao termo, mas também como na crítica de

²⁵ Para informações sobre a história da CPLP, países membros, regimentos, objetivos, reuniões, discursos oficiais dos presidentes, acessar o site www.cplp.org/

Partha Chatterjee (2004) que tal imaginação se constitui a partir de um contexto heterogêneo, no qual aqueles que vivenciam a experiência desta imaginação produzem formas, sentimentos e sentidos distintos sobre sua significação. É interessante, por exemplo, polemizarmos questões relacionadas à juventude num contexto de países de língua portuguesa para explorarmos questões que podem estar relacionadas às conexões, às inflexões e às culturas de contraste compartilhadas, mas também distintas, entre tais países ou no interior deles. Tanto na esfera do micro quanto do macro político, da economia e dos significados, há questões reflexivas significativas para questionarmos certos fenômenos sociais sob o viés do desenraizamento cultural, da perspectiva extranacional ou a partir das encruzilhadas, como sugeriram James Clifford (1997) e Paul Gilroy (2001), no sentido dos encontros culturais e dos contextos das contradições e ambivalências das experiências sociais.

Como vimos anteriormente, aquilo que é denominado por kuduro é um estilo de música e dança que surgiu em Luanda, nos anos noventa, num cenário de transformações profundas na política e na economia de Angola. Países como Portugal e Brasil, além de outros, direta ou indiretamente estiveram envolvidos no processo como interlocutores, como negociadores e como investidores, às vezes como espectro de laços passados “contra o quê” ou “para o quê” se projetavam às expectativas do País na construção do seu ideal de nação. O momento pós-independência não se traduziu necessariamente na eliminação ou na superação das representações hierárquicas de poder, mas gerou processos carregados de ambivalência. Pensarmos o kuduro e a juventude neste contexto implica também a necessidade de irmos além fronteira. Ou seja, é preciso seguir os jovens e pensar o kuduro dentro e fora de Angola, num movimento mais amplo, que nos coloque diante da capacidade de percebermos os elementos de uma caracterização do estilo, que se torna significativo para os que o produzem e ou o consomem de diferentes modos e implicados por outros gostos e sentimentos em diferentes contextos.

Quando associado a um fenômeno global de difusão de estilos musicais, que se internacionalizou primeiro através dos movimentos migratórios, depois circulando através de sites, blogs e redes sociais pela internet, ao mesmo tempo em que popularizado chegou à televisão, observamos outras facetas do kuduro, inclusive certo fetiche sobre os significados que a denominação e o estilo podem sugerir, dentro e fora de Angola. São vários os programas de rádio e televisão e os concursos de música e de dança patrocinados por empresas e pelo Governo angolano, assumindo-o como um símbolo nacional. Além de horários com programações permanentes voltadas ao kuduro, surgem programas dedicados aos debates sobre a popularidade do estilo, suas inovações, sua (boa ou má) qualidade estética e sua origem.

Através do estilo têm-se ditado modas, comportamentos e formas de representar o presente. Em setembro deste ano, a Televisão Pública de Angola começou a transmitir uma novela cujo título é o nome de uma música e de seu próprio refrão, que se tornou repentina e internacionalmente famosa no ano de 2009: *Windeck*²⁶. É um exemplo de como nos últimos anos o kuduro e as mensagens que circulam juntamente com o estilo tem sido propagado como uma expressão da música nacional, tanto pelo governo quanto pela mídia angolana, deixando de ser um produto de exclusiva marginalidade para se tornar um símbolo da “cultura nacional” dentro e fora do País²⁷.

²⁶ O autor da música é Cabo Snoop, que explica o significado da palavra como uma “chamada de atenção para coisas positivas”. Em entrevista ao Jornal de Angola disse que esta foi sua primeira música e que a foi passando aos amigos através do *bluetooth*, de repente estava em discotecas, depois de postado o vídeo no *youtube* se internacionalizou, com mais de um milhão de acessos. Em virtude disto, o nome de seu primeiro álbum é *Bluetooth*. Acesso: http://jornaldeangola.sapo.ao/17/0/cabo_snoop_o_autor_do_tema_windeck. Mais sobre a novela, ver o endereço no eletrônico: <http://windecktv.com/>

²⁷ Alguns músicos de kuduro têm, inclusive, associado mais fortemente o estilo a símbolos da nação como a bandeira, o escudo nacional e outros, além de músicas com letras que falam de uma angolanidade. Estes músicos têm circulado por outros países a difundir o estilo à convite de órgãos do Estado. Dog Murras é um deles.

Em Portugal, o kuduro está relacionado à questão dos jovens imigrantes, dos jovens afro-descendentes e de modo mais amplo da juventude em geral que vive na periferia da Área Metropolitana de Lisboa. Suas formas de expressão estão implicadas por condicionantes contemporâneos de percepção sobre inclusão e exclusão no contexto das novas configurações sociais e políticas do cenário “pós-colonial”, em que os significados de identificação e diferença étnica, nacional ou racial são, muitas vezes, acionados e re-contextualizados.²⁸

O kuduro se tornou muito popular entre os jovens, principalmente entre o enorme número de imigrantes e descendentes de africanos, como se vê nas denominadas festas ou noites africanas nas discotecas de Lisboa. Na programação de certas rádios e TVs, como o canal fechado *AfroMusic*, são apresentadas músicas e vídeos de kuduro em vários momentos do dia. Jovens angolanos, caboverdeanos, guineenses, e são-tomesenses se reúnem para ouvir, dançar e produzir música nas suas escolas,

²⁸ Uma demonstração desta recontextualização é, entre outras, a música Yah!, do grupo de kuduro de Lisboa “Buraka Som Sistema”, que expressa várias referências lingüísticas e cotidianas à Luanda, ao mesmo tempo em que se sobrepõe as referências à cena da periferia de Lisboa. “Acerta qui no mi kre panga; Pró meu people di Luanda; Agenti qui acetá na banda; Comigo ninguém si zangá; Na pista preto é qui comandá; Do baleizão a mayangá; Isso é dô molô senhor landá; É muito bicho ná fanta!; Fim di Semana no Chiuáúá; Meto o meu people assi sákuia!; Issé a partir como tocá lá; Mas eu é qui vim pá vos comandá; Bô zé qui bouja lá de mu pua; Elevo o consumo di cuca!; Mêmo qui não gosta mi escuta!; Tou pronta prá qualquer disputa; Yah! Yah! Yah!; Garina não se atrapalha; A pretty é qui avacalhá; Estilo meu é quié puro; Dama recenté no kuduro; Aqueço noites no Mussulo; Meu kuduro cura ma culo; Batida não é só prós louco; Maluko no papa qui toco; Faço chirilá quando foco; Por mas qui cuié sempre pouco; Tocá ná vizinha curi bancá; Eli perguntá quem é qui voltá; Meu estilo bati até ti chocá; Até eli se tirá roupá!; Yah! Yah! Yah!; Acerta qui no mi kre panga; Pró meu people di Luanda; Agenti qui acetá nábandá; Comigo ninguém si zangá; Na pista vai ter qui comandá; Do baleizão alma yangá; Isso é dô molô senhor landá; É muito bicho ná fanta!; Fim di Semana no Chiuáúá; Meti o meu people assi sá pula!; Issé a partir como tocá lá; Mas eu é qui vim pá vos comandá; Bô zé qui bouja lá de mu pua; Elevo o consumo di cuca!; Mêmo qui não gosta mi escuta!; Tou pronta prá qualquer disputa; Yah! Yah! Yah!; Yah! Yah! Yah!; Yah! Yah! Yah!; Yah! Yah! Yah!; Toma levá du kuduro não me deva; Fui!” Álbum *From Buraka to the Wolrd*. 2006.

na casa de amigos e nas associações de moradores, tornando o kuduro um dos modos de ser dos jovens africanos em Portugal. Modo de socialização, de expressividade e de reconhecimento público da diferença, assim como de estratégias de lazer num contexto de estigmatização dos espaços e dos preconceitos contra tais jovens (Marcon, 2012a).

Algumas manifestações da mídia e do Governo têm denominado o kuduro em Portugal como parte efusiva das expressões da “lusofonia”²⁹ e a música como sendo a contribuição dos jovens imigrantes neste sentido. Para aprofundarmos um entendimento crítico do termo teríamos de ir muito além do que podemos neste artigo, mas por hora cabe ressaltar que entendemos o apelo à lusofonia como parte de uma percepção ideológica assentada no marco do colonialismo – travestido de luso-tropicalismo, de mulatismo ou de criolismo – através do qual se instituiu o poder dos sentidos e dos significados produzidos nestes encontros como obra do “caráter português”, como potência ou emanação de um “modo de ser português” (Castelo, 1998; Margarido, 2000; Carvalho, 2003), em tempos de multiculturalismos e de pós-colonialismos.

No Brasil, o kuduro chegou timidamente com os estudantes e imigrantes angolanos e depois com outros jovens oriundos dos PALOP, assim como através da imigração e retorno de brasileiros para Angola nos últimos dez anos, em busca de oportunidades temporárias de trabalho. Ao mesmo tempo, chegou também através da mídia televisiva; da descoberta do estilo por grupos musicais do carnaval bahiano; e da associação que alguns artistas fizeram com o funk brasileiro. Além disto, alguns programas de emissoras brasileiras de TV, que mantêm repetidoras em Angola, começaram a promover o kuduro no Brasil, assim como artistas brasileiros começaram a trazer para o País artistas angolanos e a produzir versões híbridas de axémusic/kuduro ou

²⁹ Ver, por exemplo, entre notícias variadas nos jornais de Portugal, a preocupação com discussão sobre a definição do termo e da ideia de lusofonia, assim como alguns entendimentos de ações como o caso do projeto Sons da Lusofonia, em <http://www.sonsdalusofonia.com>

de funk/kuduro. No Brasil, o estilo tem aparecido mais como um produto de consumo associado a uma representação da África ou de Angola, do que a um perfil social específico de consumidores³⁰. Por um lado, uma referência para os movimentos culturais e políticos de apelo à africanidade, de outro um estilo esvaziado de significados diretamente políticos e associado ao consumo do exótico e do efêmero, característico do mercado de circulação mundial da música, embora também seja significativo como meio de socialização entre os jovens oriundos dos PALOPs.

O que possa representar o kuduro, em diferentes contextos particularizados, está sendo disputado e atravessado pelo cenário complexo do globalismo cultural, ora como signifiante da angolanidade, da africanidade ou da lusofonia. De um lado, são os novos atores dos discursos sobre comunidades políticas que podem se apropriar do termo em movimentos de continuidade e de renovação de velhas percepções implicadas por entendimentos de cânones, de hierarquias e de poder. De outro, estão os jovens investidos de um estilo através do qual dão novos sentidos aos lugares em que vivem, constroem sociabilidades, afinidades e afetividades alternativas, dão usos criativos inovadores as tecnologias e promovem sua própria autonomia através da diversão, da alegria e da idealização da abundância, mesmo que o cenário seja o da escassez e em cada lugar ao seu modo – seja em Luanda, em Lisboa, em Paris ou no Rio de Janeiro.

Considerações Finais

Quando analisamos os significados do kuduro e suas relações com a juventude, entendemos, por um lado, o estilo de vida que o cerca num plano da imaginação, da expressividade, da autonomia e da contestação e, por outro lado, num plano dos velo-

³⁰ Algumas destas reflexões sobre os significados do kuduro para os jovens no Brasil são provisórias e estão em fase de pesquisa, embora principalmente com relação à internet, já tenham sido realizadas em outro artigo: Marcon (2012b).

zes trânsitos que os produtos culturais assumiram na contemporaneidade, adquirindo diferentes significados em diferentes circunstâncias, não só a partir dos movimentos de migração, mas também dos movimentos da comunicação. Neste contexto também estão presentes os formatos de redes transnacionais de contatos e amizades, através da internet. A partir destas redes os jovens compartilham vários sentidos, sensibilidades e ideias sobre a música que elaboram, sobre seus estilos de dança e sobre seu modo de ser, se mobilizando e se influenciando mutuamente em torno de questões comuns, num processo de partilha e negociação dos significados sobre o que fazem e pensam.

Como vimos, eles podem fazê-lo a partir de diferentes países numa mesma língua, no caso a portuguesa, mas nem por isto estes sentidos tenderiam a ser compartilhados com maior facilidade ou literalmente do mesmo modo. Talvez isto só garanta uma modalidade de acesso privilegiada a um código de informações, pois as formas de vivenciar a produção ou o consumo do kuduro se estabelecem de modos diferenciados e respondem também a questões sociais distintas quando circulam com a migração ou através dos meios de informação e comunicação. O que parece evidente é que algum tipo de diálogo, de mediação, de significação e de tradução pode ocorrer a partir daí. Podendo estar implicadas por forças semânticas e hegemonicamente centradas em entendimentos sobre comunidades políticas institucionalizadas - Portugal, Brasil, Angola, CPLP, PALOP. Ou, de outro modo, implicadas pela imaginação de outros sentidos de identificação e diferença - pela via étnica ou de grupo etário, por exemplo.

Diferentes estilos de vida podem surgir nas mais diversas circunstâncias sócio-econômicas, não necessariamente movidas por estatutos de classes, ou como fator de coesão de alguma ideia de grupos sociais. Pelo contrário, utilizamos a categoria muitas vezes para definir uma dada modalidade de comportamento que atravessa vários grupos, pelo modo com que eles compartilham certos entendimentos, por exemplo, sobre o que consomem, por

que consomem e como consomem, podendo se constituir em um universo de sociabilidades específicas. No entanto, por vezes os estilos são ativados simbolicamente como significativos quando algo está em jogo, mesmo que este algo seja considerado pouco ou muito provável. Neste caso tentamos demonstrar que a diversão, o lazer, a autonomia, a expressão, a visibilidade ou a sobrevivência, podem ativar a diferença através do estilo, aqui caracterizado pelo contraponto geracional.

Por ora, podemos concluir que o kuduro é um estilo de dança e música pelo qual uma geração de jovens viveu o rompimento com um modo de representar e agir sobre a sociedade, num momento de esgotamento e de fragilidades institucionais de diferentes níveis – por mais que existam outros modos pelo qual tal rompimento pode ter sido também vivido. A partir de certo conjunto de estímulos e de condições eles elaboraram novos sentidos sociais e novas estratégias de vivência, em que mesmo sob a crise de muitas ordens instauraram um modo altivo, criativo e lúdico de fazê-la através da música e das formas de sociabilidade que vieram com ela, fazendo valer outras formas imaginativas de entendimento de mundo.

Referências Bibliográficas

- ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Ática, 1989.
- ARENDDT, Hannah. *Sobre a Revolução*. Lisboa: Moraes Editores, 1971.
- BENNET, Andy. Towards a cultural sociology of popular music. *Journal of Sociology* The Australian Sociological Association, 2008, Volume 44(4): 419–432. Publicado por www.sagepublications.com.
- CARVALHO, Ruy Duarte de. *Actas da maianga: dizer das guerras, em Angola*. Luanda: Chá de Caxinde, 2003.
- CASTELO, Cláudia. *“O modo português de estar no mundo”: o luso-tropicalismo e a ideologia colonial portuguesa (1933-1961)*. Porto: Ed. Afrontamento, 1998. (Coleção Biblioteca das Ciências do Homem, História, 19).

CASTORIADIS, Cornelius. *A Instituição Imaginária da Sociedade*. 5ª Ed., Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

CHATTERJEE, Partha. *Colonialismo, modernidade e política*. Salvador: EDUFBA, CEAO, 2004.

CLIFFORD, James. Traveling Cultures. In: GROSSBERG, Lawrence; NELSON, Cary; TREICHLER, Paula (Ed). *Cultural Studies*. New York and London: Routledge, 1992. p. 96-116.

FRITH, Simon. Look! Hear! The Uneasy Relationship of Music and Television. Popular Music. Vol. 21, No. 3, *Music and Television* (Oct., 2002), pp. 277-290
Publicado por: Cambridge University Press Stable: <http://www.jstor.org/stable/853719>

HALL, Stuart and JEFFERSON, Tony (Eds.). *Resistance through Rituals*: Londres, Hutchinson, 1976.

HEBDIGE, Dick. *Subcultura. El significado del estilo*. Barcelona: Paidós, 2004.

KURZ, Robert. *O colapso da modernização: da derrocada do socialismo de caxemba à crise da economia mundial*. Paz e Terra: São Paulo, 1996.

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

MARCON, Frank. Identidade e estilo em Lisboa: kuduro, juventude e imigração africana. *Cadernos de Estudos Africanos*. Volume 24, Julho/Dezembro 2012a. (Prelo)

MARCON, Frank. O Kuduro - Estilos de Vida e os Usos da Internet pela Juventude do Tempo Presente. *Cadernos do Tempo Presente*. n. 07, Abril 2012b. Disponível em: http://www.getempo.org/revistaget.asp?id_edicao=33&id_materia=126

MARGARIDO, Alfredo. *A lusofonia e os lusófonos: novos mitos portugueses*. Lisboa: ed. Universitárias Lusófonas, 2000. (Série Africanologia).

MARTÍN-BARBERO, Jesús. A mudança na percepção da juventude: sociabilidades, tecnicidades e subjetividades entre os jovens. In: BORELLI, Sílvia H.S. e FREIRE FILHO, João (orgs.). *Culturas juvenis no século XXI*. São Paulo: Educ, 2008. p. 9-32.

MBEMBE, Achille. As Formas Africanas de Auto-inscrição. *Estudos Afro-Asiáticos*, Ano 23, nº 1, 2001.

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

NIETZSCHE, Friedrich. *A Origem da Tragédia*. Lisboa: Guimarães Editores, 1958.

PEPETELA. *Luandando*. Porto, Portugal: Elf Aquitaine Angola, 1990.

RANCIÈRE, Jacques. *Estética e Política, A Partilha do Sensível*. Porto: Dafne Editora, 2010.

ROCHA, Alves. *Angola: Estabilização, Reformas e Desenvolvimento*. Luanda: LAC Luanda Antena Comercial, 1999.

TELLO, Nerio. *Cornelius Castoriadis Y el imaginário radical*. Madrid: Campo de ideas, 2003.

THORTON, Sarah. *Club cultures. Music, media and subcultural capital*. Wesleyan University Press: Middletown, Connecticut, 1996.

Recebido em 01/10/2012

Aprovado em 15/11/2012

