
Rede De Música Pop Periférica Latino-americana: Etnografia Digital Multissituada Dos Gêneros Brega Funk e *Cumbia Villera*¹

Erick FREITAS²
Thiago SOARES³

Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE

RESUMO

Em uma abordagem estética, histórica e política, este trabalho apresenta resultados de uma etnografia digital multissituada realizada a partir dos gêneros musicais brega funk e *cumbia villera*, oriundos do Brasil e da Argentina, respectivamente. Parte-se da hipótese de que as atividades musicais exercidas por sujeitos moradores de periferias de metrópoles latino-americanas se conectam através de dimensões sociológicas, ideológicas, discursivas e textuais. Identifica-se, assim, um conjunto de homologias estéticas (REGEV, 2013) que versam sobre 1) dimensões urbanas; 2) questões de gênero e masculinidade e 3) questões raciais. A partir da noção de Rede de Música Pop Periférica (PEREIRA DE SÁ, 2019), evidencia-se uma sensibilidade periférica que correlaciona dimensões urbanas, estéticas e performáticas na América Latina.

PALAVRAS-CHAVE: Música Pop Periférica; Brega Funk; *Cumbia Villera*; Sociologia da Música.

1. INTRODUÇÃO

Os gêneros musicais, assim como outras manifestações artístico-culturais, desvelam-se como importantes ferramentas capazes de formar e exteriorizar sentidos identitários, por vezes tensionados pelas disputas simbólicas em torno das suas fronteiras, como aponta Simone Pereira de Sá.

A discussão é importante para nossa reflexão por apontar para os aspectos extra-musicais presentes na rotulação por gênero; e ao mesmo tempo o caráter performativo desta noção. Ou seja: longe de serem definitivas ou imanentes ao universo musical, a noção de gênero supõe disputa, negociação e rearranjos sucessivos, colocando em questão a autoridade discursiva de cada um dos agentes dentro do campo musical. (PEREIRA DE SÁ, 2019, p. 10)

¹ Trabalho apresentado na IJ07 – Comunicação, Espaço e Cidadania, da Intercom Júnior – XVII Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do 44º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Graduando em Comunicação Social - Publicidade e Propaganda pela Universidade Federal de Pernambuco. Bolsista de Iniciação Científica PIBIC/CNPq 2020-2021. E-mail: erick.freitas@ufpe.br.

³ Orientador da pesquisa. Doutor em Comunicação. Professor de Comunicação do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFPE. Bolsista de Produtividade em Pesquisa (PQ) CNPq, nível 2. Email: thikos@gmail.com.

Partindo desta perspectiva, a proposta deste trabalho é realizar um estudo que aproxime diferentes gêneros musicais oriundos de periferias de metrópoles da América Latina para tensionar a hipótese que versa sobre a formação de uma sensibilidade periférica latino-americana. Destaca-se o brega funk, oriundo das periferias do Recife, e a *cumbia villera*, concebida nas *villas* da *Gran Buenos Aires*, no intuito de exemplificar como os gêneros musicais estendem-se para além da dimensão estritamente sonora, agindo sobre fluxos de sociabilidade, que segundo Will Straw (1991) usualmente são marcados pelo compartilhamento de referências estético-comportamentais, além das vivências em seus ambientes territoriais, que nesta circunstância se assemelham.

Tendo em vista a compreensão do amplo processo de composição dos gêneros musicais, esta pesquisa que adota uma perspectiva de inspiração etnográfica (MARCUS, 1998) para debater as aproximações entre gêneros musicais numa perspectiva comunicacional. Ou seja, investiga-se fenômenos musicais observando as suas relações através do mapeamento digital de elementos que convergem e/ou divergem em suas composições. O intuito é reconhecer analogias situacionais, históricas e estéticas entre os fenômenos musicais citados.

Assim, dois conceitos serão mobilizados. O primeiro é o de homologia estética (REGEV, 2013) que se faz importante na tentativa de designar as proximidades, sobreposições e conectividades estéticas, entre contextos nacionais e etnias, de forma a atestar a existência de expressões e práticas isomórficas, ou seja, que possuem formas semelhantes mesmo em contextos culturais distintos. O segundo é o conceito de Rede de Música Pop Periférica (PEREIRA DE SÁ, 2019), que enquanto categoria conceitual e política remete às disputas simbólicas que envolvem a visibilidade de gêneros musicais historicamente estigmatizados no Brasil, estendendo-se ao âmbito argentino.

Partindo da ideia de que elementos expressivos “singulares” de diferentes culturas podem se assemelhar um dos outros, Motti Regev, em seu livro *Pop-Rock Music*, nos introduz ao conceito de cosmopolitismo estético, que consiste:

(...) na formação contínua, na modernidade tardia, de uma cultura mundial como uma entidade complexa e interconectada, na qual os grupos sociais de todos os tipos em torno do globo compartilham bases amplas comuns em suas percepções estéticas, em suas formas expressivas e em suas práticas culturais.⁴ (REGEV, 2013, p. 3, tradução nossa)

⁴ (...) refers to the ongoing formation, in late modernity, of world culture as one complexly interconnected entity, in which social groupings of all types around the globe growingly share wide common grounds in their aesthetic perceptions, expressive forms, and cultural practices.

Segundo o autor, diversos produtos culturais do globo, principalmente da indústria musical, passaram por uma "cosmopolitização estética" na segunda metade do século XX, o que pode-se compreender como uma intensa proximidade de características estéticas e conectividades entre nações e etnias (REGEV, 2013).

O autor esclarece que esse fenômeno é dado a partir do processo de isomorfismo expressivo, no qual a singularidade cultural é construída ao adotar, adaptar, ajustar, incorporar e legitimar tecnologias criativas, elementos estilísticos, gêneros e formas de arte derivadas de modelos mundiais (REGEV, 2013). Isto posto, entende-se este conceito como um modo que a cultura de nações diferentes ou de setores sociais dentro delas passam a manifestar-se em semelhantes formas e manifestações expressivas, gerando assim o que pode ser denominado de homologias estéticas.

Entender o conceito de cosmopolitismo estético, conferido através do processo de isomorfismo expressivo, nos permite compreender perspectivas do processo de vinculação de identidades argentinas e brasileiras acerca do compartilhamento de um imaginário sociocultural transnacional, de modo a identificar a presença de homologias estéticas e experiências de consumo/produção análogas nas periferias latino-americanas.

2. METODOLOGIA

Nesta pesquisa tomamos como referencial teórico-metodológico a etnografia multissituada elaborada pelo antropólogo George Marcus (1998), que possibilita decifrar e descrever redes, fenômenos, associações e práticas que articulam o cotidiano de sujeitos de diferentes localidades, o que resulta na formação de campos etnográficos multilocalizados, estabelecendo, por exemplo, produções culturais análogas, como os gêneros musicais destacados.

Procede-se na descrição de ambas cenas musicais e os múltiplos aspectos de diferentes ordens que as constituem, proporcionando o entendimento das dinâmicas locais que influenciam diretamente na composição destas. Dessa forma, foram empregados protocolos de investigação, tais como: seguir narrativas de indivíduos inseridos nos contextos, de forma que, a partir da interpretação de trajetórias urbanas e de consumo possamos traçar linhas que permitam visualizar as relações entre espaços,

vivências e fenômenos musicais; assim como, desenvolver estratégias analíticas de dados empíricos, instituindo conexões através de diversas escalas etnográficas.

O primeiro movimento metodológico adotado foi na direção de eleger objetos midiáticos para realizar observações transversais, com a finalidade de localizar homologias estéticas. Englobando aspectos textuais, sonoros, performáticos e imagéticos, foram exploradas as seguintes obras apresentadas na tabela a seguir.

Tabela 1: relação de produções analisadas

	Brega Funk	<i>Cumbia Villera</i>
Músicas	<ul style="list-style-type: none"> • Bota Bota - Shevchenko e Elloco • Se eu mato eu vou preso - MCs Sheldon e Boco 	<ul style="list-style-type: none"> • María Rosa - Yerba Brava • <i>El fuerte</i> - Yerba Brava • <i>El discriminado</i> - Yerba Brava • <i>Cinco Amigos</i> - Pibes Chorros
Capas de <i>singles</i> e álbuns	<ul style="list-style-type: none"> • Eu Tô Só Calado - Shevchenko e Elloco • Grelinho de Diamante - Heavy Baile e Baby Perigosa 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Doctor</i> - Los Pibes del Penal • <i>Para los pibes</i> - Damas Gratis
Videoclipes	<ul style="list-style-type: none"> • Balança, Balança - Mc Troia 	<ul style="list-style-type: none"> • Gorda Rata - Mala Fama

Fonte: autoria própria

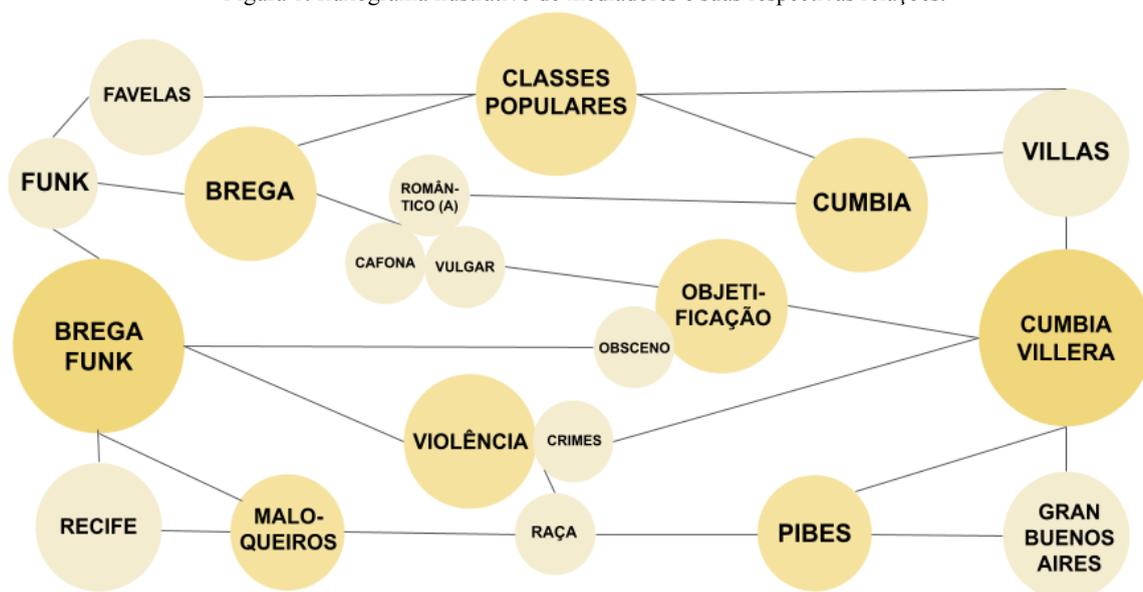
As seguintes peças foram definidas a partir da relevância no cenário musical de cada cidade, ou seja, sua difusão. A busca foi realizada inteiramente de forma *online*, a partir de ferramentas como o Youtube, arsenal de produtos audiovisuais; plataformas como o site Letras, que demonstra produções renomadas e seus respectivos corpos textuais; assim como, o Google Images que dispõe de um largo banco de imagens, entre elas registros de eventos e fotos promocionais que nos interessa nesta investigação.

3. REDE DE MÚSICA POP PERIFÉRICA: A LINGUAGEM DO DRAMA SOCIAL

Inicialmente, para compreendermos o vigoroso processo de articulação de gêneros distintos e das “diferentes” cenas musicais do brega funk e da *cumbia villera*, é necessário compreender a forma como seus componentes se relacionam. Nesta conjuntura, as perspectivas da Teoria Ator-Rede⁵ (LATOIR, 2012) tornam-se produtivas para incorporar o entendimento do seguinte trabalho e mapear atores e suas respectivas conexões, tecendo uma rede de produção e consumo musical (figura I).

⁵ A teoria Ator-Rede busca compreender a forma como os grupos se vinculam, possibilitando, também, a análise de associações à localizações para o conhecimento do social, de forma a proporcionar um pensar não mais em termos de unidade, mas sim a partir de um dinamismo processual e constante de conexões.

Figura 1: fluxograma ilustrativo de mediadores e suas respectivas relações.



Fonte: autoria própria

O fluxograma/rede nos ajuda a perceber, como aponta Pereira de Sá (2019), como músicas associadas às camadas populares trazem marcas estéticas de sua origem territorial ligadas às periferias, de forma a carregarem consigo infâmias de “música sem conteúdo”, “sem qualidade” ou “de mau gosto”, o que gera certa invisibilidade e estigmas a estes gêneros, assim como, certa deslegitimação estética por parte da sociedade; como ocorre com o brega funk originário das favelas/comunidades do Recife e região metropolitana e a *cumbia villera* das *villas* do *conurbano bonaerense*, que corresponde a província de Buenos Aires e cidades vizinhas. A seguir, apresentaremos um conjunto de três homologias estéticas que se apresentam a partir das aproximações entre o brega funk e a *cumbia villera*.

4. HOMOLOGIAS ESTÉTICAS

Sucessivamente, tanto o brega funk como a *cumbia villera* agem como constituidores de identidades territorialmente inscritas nos dois contextos analisados. Assim, grupos sociais performatizam suas condições a partir de aspectos sociais, políticos, econômicos, culturais e ideológicos. A seguir, apresenta-se três categorias que caracterizam as homologias estéticas dos determinados gêneros musicais.

4.1 HOMOLOGIAS URBANAS

Em meados dos anos 80 o mercado da música tropical desencadeou uma ampla rede de produção e difusão mundial de gêneros musicais oriundos do Caribe Hispânico, em especial a *cumbia*. Originada essencialmente na Colômbia em torno da década de 50, com os descendentes de escravos colombianos oriundos da África, esta caracterizou-se por muito tempo como um gênero *vulgar, chabacano y poco creativa* (CRAGNOLINI, 1998), em tradução literal, respectivamente, obsceno, cafona e pouco criativo - características estas que também, por muitos anos, definiram o brega romântico. Em frente ao sucesso da *cumbia* dita "romântica" ou "comercial", surge variações regionais e estéticas deste gênero, como: a *cumbia norteña, peruana, santafecina, santiagueña, cuartetera e mexicana*; bem como, no final dos anos 90, surge outra que reivindica para si o orgulho de se autodenominar *villera*.

A palavra *villera* ou *villero* é o nome dado aos habitantes das *villas*, termo utilizado na Argentina para referir-se aos bairros periféricos, que se formaram diante do enfrentamento a condições precárias. Segundo Martín (2008), por volta da década de 90, os argentinos, sob um regime neoliberalista e uma cultura de trabalho árdua, enfrentaram diversos problemas, como: o aumento nas taxas de desemprego, a baixa na média salarial, condições de horários de trabalhos inadequadas, a privatização de serviços de saúde e aposentadoria, entre outros diversos motivos que resultaram no empobrecimento das classes médias, assim como o aumento de práticas ilícitas. Frente a esse contexto, especialmente nas periferias da *Gran Buenos Aires* que enfrentavam essa realidade social decadente de forma mais intensa, surge a *cumbia villera*.

Posto isto depreende-se que a *cumbia villera* surge como consequência de uma forte crise econômica e social na Argentina, partindo de um processo de adaptação da *cumbia romântica*, utilizando-se de suas canções como método de denúncia de precariedades e experiências diárias em contextos periféricos. Por conseguinte, "artistas villeros" invadiram de forma rápida o território nacional argentino, de forma a fortalecer identidades de grupos de setores populares e suas reivindicações mediante o estilo musical que surgia. Nos dias atuais este gênero tende a ser reproduzido em associação aos gêneros *reggaetón, trap* e músicas eletrônicas.

Por outro lado, desenvolvida em diferentes formatos e estilos, a música romântica, também, teve um lugar marcante no cancionário popular brasileiro. Em

meados dos anos 60 surge um gênero musical romântico, denominado brega, com arranjos musicais designados inicialmente como produções “sem grandes elaborações”, oriundo das camadas populares e considerado essencialmente cafona e deselegante pelos críticos da MPB deste período⁶. Ainda assim, disseminou-se nacionalmente de forma grandiosa na década de 70, com músicas que batiam recordes em execuções nas rádios e aparições no topo de *rankings* dos discos mais vendidos da época.

A partir da década 90, o brega batizado romântico, tal como a *cumbia* tradicional, foi perdendo sua força na mídia de massa e dando lugar para suas variantes, como o brega pop, o tecnobrega e posteriormente a que viria a ser chamada de brega funk, caracterizada como uma manifestação cultural consubstancialmente ligada às periferias do Recife e região, de caráter essencialmente sexual e divergindo de pautas retratadas nas produções musicais hegemônicas do período (SOARES, 2017).

O brega funk emerge sobre um contexto no qual há um encarecimento das estruturas de espetáculos de bandas de brega romântico, favorecendo o surgimento de artistas mais acessíveis, como os MCs - “Mestres de Cerimônia”, tal qual no funk (SOARES, 2017). Através do consumo musical em rede, apontado por Pereira de Sá (2019), constata-se uma abertura estética do brega recifense ao funk carioca, o que Thiago Soares designa como “funkização do brega”.

(...) momento em que artistas do brega do Recife passam a se aproximar esteticamente das matrizes do funk carioca como nova dinâmica dentro do gênero musical. Neste sentido, é oportuno pensar nas dinâmicas dos gêneros musicais como formas também de contaminação, resíduos culturais, sonoros e imagéticos das músicas populares e periféricas. (SOARES, 2017, p. 145)

Em 2018, o estilo musical ganhou proporções nacionais com o então sucesso da canção “Envolvimento” do grupo Mc Loma e as Gêmeas Lacreção, atuando assim “como primeira ação no processo de nacionalização do brega funk, que vai se sedimentando sobretudo através das mediações culturais” (SOARES; BENTO, 2020).

Dessa maneira, consolidou-se novos estilos musicais oriundo de gêneros classificados como manifestações culturais subalternas, de caráter periférico da sua produção e consumo. Vale inferir que, o brega funk surge de um processo de associação do brega ao funk, fundados nos princípios do *isomorfismo expressivo* (REGEV, 2013), diferente da *cumbia villera* acerca do processo de adaptação, já mencionado.

⁶ Definição obtida pelo Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Consultado em 24 de março de 2021. Disponível em: bit.ly/3cho8dY. Acesso em: 13 jan. 2021.

4.2 HOMOLOGIAS DE GÊNERO

Villero(a) ou *pibe(a) chorro*⁷ - ou apenas *pibe* - são termos usados para referir-se aos consumidores e produtores, geralmente jovens do sexo masculino, da *cumbia villera*.⁸ Este grupo é constituído por uma série de características que reivindicam uma cena territorial marcadamente - a *villa* - que integram um composto que é exaltado com orgulho, de banditismo urbano, violência, consumo de drogas baratas e a vida dos bairros devastados pela pobreza na Argentina (MARTÍN, 2008).

Os “pibes chorros” são a figura heróica da *cumbia villera*. (...) Note que não se trata de um único herói, um ideal individual, mas sim se refere ao coletivo: são os “pibes”, o grupo dos “pibes”, que representam e condensam os valores da masculinidade *villera*. Eles são os verdadeiros *villeros*: “negros”, “cabeças”, ladrões, preguiçosos, loucos.⁹ (MARTÍN, 2008, tradução nossa)

Tal identidade marcante reflete desde à moda ao dialeto utilizado por esses indivíduos, tendo como exemplo um dos principais representantes do estilo no cenário musical argentino, o vocalista Hermán Coronel da banda Mala Fama, considerado um dos precursores do ritmo, que em seu videoclipe “Gordo Rata” (imagem 1) demonstra aspectos marcantes da identidade *villera*.

Ressalta-se o uso de roupas esportivas de marcas famosas, óculos escuros, chapéus, gorros, calças folgadas, que distinguem visualmente esse grupo de outras classes e podem ser interpretado também como indício de certa opulência juvenil junto a realização de uma referência simbólica a roubos e crimes (GORI, 2005). Assim como, o dialeto *villero*, compreendido como um acervo próprio de palavras, por vezes criadas ou ressignificadas, gerando uma esfera de comunicação e identidade coletiva. Palavras tais como *gedientos*, *jalar*, *cheto* e *re piola*¹⁰ constituem esse glossário comum e cotidiano para grupos de jovens das *villas*, em alguns casos tornam-se inspiração para nomeação de grupos musicais, tendo como exemplo *Los Gedientos del Rock* e *Re-Piola* (GORI, 2005).

⁷*Pibe* corresponde na língua portuguesa à criança, garoto, moleque; *chorro* refere-se à qualidade de delinquente, aquele que contraria a lei e/ou a moral social.

⁸ Vale ressaltar que na *cumbia*, gênero que antecede a *cumbia villera*, há uma forte presença de mulheres que atuam como intérpretes, mas que no processo de associação e formação do novo gênero musical, descrito anteriormente, perdem o local de atuação para homens, marajoritariamente heterossexuais.

⁹ *Los “pibes chorros” son la figura heroica de la cumbia villera. (...) Nótese que no se trata de un único héroe, un ideal individual, sino que refiere al colectivo: son los “pibes”, el grupo de “pibes”, que representan y condensan los valores de la masculinidad villera. Son los verdaderos villeros: “negros”, “cabezas”, ladrones, vagos, locos.*

¹⁰ *Gedientos* = bebado chato; *jalar* = trabalhar arduamente; *cheto* = playboy/elite; *re piola* = muito esperto.

Imagem 1: captura de tela do videoclipe
“Gordo Rata”



Fonte: reprodução/YouTube

Imagem 2: captura de tela do videoclipe
“Balança, balança”



Fonte: reprodução/YouTube

Assim como a *cumbia villera*, o brega funk possui um grupo um tanto quanto característico, os *cafuçus* ou *maloqueiros*, também chamados pela abreviação *malokas*, termos criados para referir-se de forma pejorativa aos jovens de periferias envolvidos em criminalidades, que ao longo dos anos ressignificou-se e a marginalidade não mais se reproduz como característica principal desses indivíduos, e sim: o linguajar considerado ríspido, as marcas fortes de masculinidade presente e a essência galanteadora que reflete em seus atos, roupas e na malemolência de suas cinturas e braços (SOARES, 2012).

Atributos que podem ser retratados a partir da figura do MC Troia (imagem 2), um dos principais expoentes de destaque do gênero musical na cena recifense, que além de apresentar *hits* como “Balança, balança” e “Pode balançar”, é reconhecido por seu vestuário, que tem como um de seus principais aspectos o uso de cordões opulentos no pescoço que idealiza um alto nível de poder aquisitivo, tal como os cantores de *rappers* americanos. Como também, podemos perceber ao analisar o videoclipe “Balança, balança” a tentativa de uma afirmação de masculinidade em suas performances, a partir da presença de dançarinas encorpadas que rodeiam o musicista a todo momento.

É por meio do vestuário que o MC Troia entre outros consumidores e produtores do brega funk demonstram a realidade periférica em que vivem. Visualmente esse grupo é diferenciado, em especial, pelo uso de shorts estampados, camisas largas com cores vibrantes, cabelos descoloridos, tênis esportivo e óculos espelhados, tendo como exemplo os conjuntos que realizam o “passinho dos maloka”. O que nos levar a pontuar outro aspecto marcante entre esse grupo, a dança, ou melhor, o passinho, que constitui-se a partir de giros rápidos, balanceio dos ombros e “sarradas” pélvicas, com a movimentação das mãos e dos braços, que fazem menção a um ato sexual.

Logo, percebemos que o público de ambos gêneros musicais possuem marcos semelhantes de vestimentas e de linguajares urbanos - sejam verbais ou corporais - que se diferenciam de outros grupos sociais. Vale ressaltar que, há a presença de figuras femininas em ambos grupos sociais citados, me refiro as *pibas* e as *novinhas*, respectivamente, que serão explanadas adiante no artigo, mas que ainda não possuem protagonismo forte nos cenários musicais citados, tidos como misóginos.

Posto isto, verifica-se que ambos os gêneros musicais se fazem importante na construção de uma certa ideia de “virilidade e masculinidade”, principalmente a *Cumbia Villera*, na medida em que supõe a virtude da “bravura” associada a realização de práticas ilícitas, elucidando em produções a glamourização do crime e da resistência às desigualdades, de modo a naturalizar e ressignificar atos criminosos (MARTÍN, 2008). Tal como pode ser aferido na música “Cinco Amigos” da banda Los Pibes Chorros:

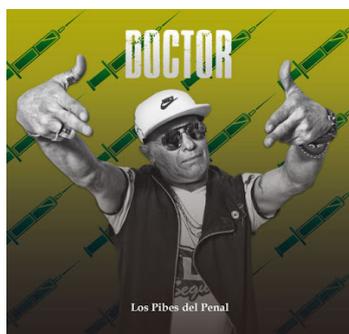
*Somos cinco amigos chorros de profesión / no robamos a los pobres porque no somos ratones / buscamos la fija y entramos a un banco / pelamos los fierros y todos abajo / la alarma se acciona y no podemos zafar / llega el comando nos van a bajar / queremos a un juez queremos a la prensa (...).*¹¹

Nesta perspectiva, a cientista social Eloísa Martín (2008) destaca, também, o frequente uso de armas nas narrativas presentes nas letras das músicas, na tentativa retórica de construir e apresentar a figura de um homem “de verdade”, partindo do pressuposto que esse sujeito para ser honrado pelo seu grupo deve estar sempre preparado para conflitos, seja com as autoridades ou com outros habitantes das *villas*.

A aparição deste sentido específico da utilização de armas transcende as letras e reflete em outros produtos do estilo musical, como fotos promocionais e capas de álbuns (imagem 3). A figura demonstrada possui por destaque o vocalista Julio Jeringa da banda Los Pibes del Penal, que reproduz com as mãos um ato mímico que referencia simbolicamente um revólver, com o polegar erguido remete-se o percussor da arma e estende-se um ou dois dedos perpendicularmente para representar o cano. Gesto este conhecido popularmente como *finger gun* e que pode ser interpretado em alguns casos como um ato de incitação à violência, legitimando-o como prática social (MARTÍN, 2008).

¹¹ Somos cinco amigos delinquentes de profissão / não roubamos dos pobres porque não somos ratos (aqueles que traem seu grupo) / procuramos um fixo (a data exata) e entramos no banco / descascamos os ferros (sacamos as armas) e todos abaixam-se / o alarme é acionado e não podemos fugir / chegamos as autoridades e eles vão nos abaixar (render) / queremos juiz, queremos imprensa (...). (tradução nossa)

Imagem 3: Capa do *Single Doctor* -
Los Pibes del Penal



Fonte: Reprodução/Spotify (2019)

Imagem 4: Capa do álbum “Eu tô só calado -
Shevchenko e Elloco”



Fonte: Reprodução/Spotify

Assim como na *cumbia villera*, no brega funk há certa ideia de virilidade associada a encenação do "finger gun" (imagem 4) que compõe a performance da “maloqueiragem”, contudo neste contexto esta prática está ligado a um certo senso de humor, o que demonstra uma tentativa de ironização à criminalidade. Por fim, podemos reconhecer hábitos similares, a partir da circunstância na qual ambos estilos musicais procuram demonstrar a situação social vivenciada por meio de crônicas em produções.

Ademais, se por um lado as produções de *cumbia villera* idealizam e reproduzem uma figura masculina possuidora de honra e bravura, por outro, a figura feminina constitui-se a partir da vulgaridade e do machismo agressivo apresentados nos produtos do estilo musical, como nota-se a partir da caracterização da personagem María Rosa presente na música da banda Yerba Brava:

Ay cómo se mueve María Rosa / con su baile te provoca / está esperando que le pagues una copa / ella es una chica así de fácil / es de bombachita floja / si al hotel no la llevás / no sabés cómo se enoja / bombacha floja es María Rosa / bombacha floja, cómo se goza / ella te entrega y no le importa.¹² (María Rosa - Yerba Brava)

Nesse sentido, comumente em muitas das letras do gênero “o desejo feminino e a sexualidade vivida pelas mulheres são invisíveis, reprimidos ou, sobretudo, e antes de tudo, constituídos a partir de uma perspectiva masculina.”¹³ (VILA; SEMÁN, 2006, tradução nossa). Vale ressaltar que o erotismo e a objetificação do corpo feminino se tornam mais explícitos quando se trata de peças visuais do estilo musical (imagem 5), o

¹² “Ah, como se move María Rosa / te provoca com a dança dela / esperando que você pague um drinque / ela é uma garota tão fácil / ela é uma “calcinha solta” / se você não a levar para um hotel / você não sabe como ela ficará brava / “calcinha solta” é María Rosa / “calcinha solta”, como ela se diverte / ela se dá e não se importa.” (tradução nossa)

¹³ “en la mayoría de las letras del género, el deseo y la sexualidad femenina tal cual la experimentan las mujeres, son invisibles, están reprimidos o, sobre todo, y antes que nada, constituidos desde esta específica perspectiva masculina.”

que evidencia o papel da mulher nas produções *villeras*, o qual o protagonismo que se concede a estas é o de objeto de desejo sexual masculino. (VILA; SEMÁN, 2006)

Imagem 5: Capa do álbum
“Para los pibes - Damas Gratis”



Fonte: Reprodução/Spotify

Imagem 6: Capa do single
“Grelinho de Diamante (Remix) - Heavy Baile”



Fonte: Reprodução/Spotify

O que diz respeito às composições de brega funk, estas trazem também em algumas de suas produções conteúdos com apelo sexual. Embates que envolvem flerte, práticas sexuais, jogos de sedução e poder integram as narrativas presentes nas letras das canções, tendo como evidência o *hit* “Bota bota” da dupla Shevchenko e Elloco:

Ela tá ficando louca / tá tirando a roupa / rebolando pro pai / sentando com força / e aí mulher / eu sei que tu gosta / então fica de quatro / e lança a tua proposta / vou ficar de quatro / tu vem por trás e me bota / (...) / vou de quatro rebolando / vou jogando a bunda / bota, bota / bota, bota / (...)

A música que demonstra compreensivelmente a realização de um ato sexual foi uma das mais ouvidas no período carnavalesco de 2020, dividindo opiniões negativas e positivas a respeito do caráter erótico da canção. Também, longe de ser uma característica peculiar das letras, a sexualidade se faz presente em produtos visuais do estilo musical (imagem 6), bem como, em aspectos performáticos como o “passinho”.¹⁴

Nas produções destacadas destes gêneros também podemos evidenciar um viés sexista, e isto se dá principalmente através dos papéis dados às mulheres nas narrativas expostas, de modo a se manifestarem frequentemente e unicamente como servidoras dos quereres masculinos. Tendo como principal exemplo, a caracterização da “novinha”, termo utilizado no brega funk para referenciar adolescentes do sexo feminino concebidas nas canções como objetos de desejos sexuais.

¹⁴ A reprodução do passinho pode ser considerada subjetivamente um ato de alto teor sexual, motivo pelo qual originou-se o projeto de lei que dispõe sobre a proibição da realização de manifestações artísticas associadas a este em âmbito escolar. Disponível em: bit.ly/3cPIkDQ. Acesso em: 05 abr. 2021.

A disseminação do termo novinha no brega recifense reverbera o imaginário de sexualidade e performance de gêneros (masculino e feminino) que habita canções e encenações performáticas nos shows e casas noturnas dedicadas a este segmento musical. A novinha é o eco da ninfeta, da lolita, a menina jovem e sedutora, sexualmente voraz e apta a convocar o homem para a noite de sexo. O termo é extremamente problemático na medida em que aciona um imaginário que constitui indicativos de pedofilia. (SOARES, 2017, p. 94)

Vale apontar que há diversas mulheres que atuam como intérpretes nestes estilos musicais, ainda que em um número bem menor comparado à quantidade de homens atuantes no mercado. Cantoras como MC Bella, Van Van e MC Gabi revolucionam o mercado trazendo narrativas em suas produções que exprimem mulheres que assumem uma postura e desejos sexuais ativos, contrapondo-se a aspectos submissos.

4.3. HOMOLOGIAS RACIAIS

Se na cumbia dita romântica, produtores e consumidores musicais optavam por jovens considerados bonitos, esbeltos e fenotipicamente brancos, a *Cumbia Villera* prefere os negros¹⁵.

Tendo como referência os estudos de Eloísa Martín (2008), aponta-se que povos indígenas, oriundos das cidades interioranas, chegaram a Buenos Aires nos anos 40 como mão de obra para indústria de importações, estabelecendo-se em conglomerados de casas modestas que viriam a se tornar as *villas*. Com o passar do tempo, como já citado anteriormente, há um processo de empobrecimento dessa população e esse grupo passa a representar os "pobres sem dignidade", também chamados de “negros”. Logo ser “villero” e ser “negro” estão altamente relacionados.

Esta é uma das definições no imaginário popular argentino que perduraram a concepção racista ao negro na sociedade, que de certa forma gera diversos tensões raciais que são retratadas de forma política nas letras de canções da *cumbia villera*, sendo considerada por alguns autores uma música de protesto. Nesta ocasião exemplificamos a obra “El discriminado” da banda Yerba Brava, que demonstra a formação da marginalização desse grupo como um produto do processo de pré-julgamento social:

¹⁵ Ressalta-se que na Argentina a categoria social “negro” não está necessariamente relacionada à descendência africana, mas sim à população pobre que possui uma herança fenotípica indígena. Salienta-se ainda que, até o presente momento, muito é estudado sobre a grande ausência de afrodescendentes em solo argentino. Para maior aprofundamento, indicamos a leitura do artigo do sociólogo Alejandro Frigerio, “De la “desaparición” de los negros a la “reaparición” de los afrodescendientes: comprendiendo la política de las identidades negras, las clasificaciones raciales y de su estudio en la Argentina”. Disponível em: <https://bit.ly/33hBykB>. Acesso em: 11 mar. 2021.

Todos se hacen los giles / te dejan siempre tirado / que por ser negro villero el estaba condenado / Con el trabajo tampoco pega / de todos lados el rebotó / le buscan todos los peros / cansado el negro ya se rindió / la sociedad no le dió salida / y el mal camino el encaró / y en una noche pesada / la muerte se lo llevó.¹⁶

Em vista desta produção, constata-se um caráter testemunhal presente nas músicas *villeras* que constrói-se como uma crônica de pobreza, sofrimento e racismo reproduzido por uma sociedade injusta. Em suma, como aponta a autora Eloísa Martín (2008), esse estilo musical e pessoal equivale entre moralidade e fisionomia, reivindicando as associações geradas nas quais o "branco" incorpora valores positivos e os "negros" negativos.

Do mesmo modo que a *cumbia villera*, o brega funk ainda é marginalizado por uma parte da sociedade. Principalmente por ser produzido por pretos em regiões periféricas, há cada vez menos possibilidade de artistas deste gênero ocuparem espaços públicos. Circunstância esta que é exemplificada por Thiago Soares (2017) com base na existência de tensões raciais criadas a partir da presença de musicistas negros em eventos da sociedade, cita-se o caso do impedimento da participação dos MCs Tróia e Tocha em um dos shows da renomada cantora Márcia Fellipe, no período junino de 2017 na cidade de Caruaru¹⁷; assim como, o fato de artistas brancos que incorporam o Brega Funk em suas apresentações, essencialmente DJs, obterem preferência de participações em eventos da elite, substituindo os reais autores das obras musicais.

Logo constata-se uma tentativa de silenciamento dessas vozes, uma repulsa oriunda do racismo estrutural que transpassa nossa sociedade ao longo dos anos. Mesmo assim, os ritmos nascidos nas periferias recifense e *bonaerense* “decolam” nas paradas de sucesso e demonstra serem um som de resistência de artistas negros.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste estudo constatamos que os gêneros musicais brega funk e *cumbia villera*, considerados manifestações culturais subalternas, possuem atividades musicais exercidas por sujeitos moradores de periferias que se conectam através de dimensões sociológicas, ideológicas, discursivas e/ou textuais que compõem uma sensibilidade periférica latino-americana.

¹⁶ Todos se fazem de bobo / te tiram por mentiroso / que por ser um negro está condenado / que trabalhar ele nem pensa / de todos os lados ele rouba / todos os policiais estão procurando por ele / cansado o negro já se rendeu / a sociedade não lhe deu saída / e o jeito errado ele encarou / e numa noite pesada / a morte o levou. (tradução nossa)

¹⁷ Disponível em: bit.ly/2OyIjem. Acesso em: 30 mar. 2021.

A partir da identificação da existência dessas práticas, elementos e sensibilidades que se aproximam entre os determinados gêneros musicais, visamos compreender e avançar no debate sobre a Rede de Música Pop Periférica como “um rótulo que confere organicidade e para onde faz convergir o diálogo entre gêneros ao mesmo tempo que garante o fluxo e a circulação das diferentes entonações da ideia de periferia” (PEREIRA DE SÁ, 2019, p.31), propondo um maior entendimento destas práticas musicais que operam e se conectam sobre a lógica da visibilidade, do estigma e das tensões sociais vivenciadas pelos grupos sociais que produzem e consomem os determinados gêneros musicais.

REFERÊNCIAS

CRAGNOLINI, Alejandra. 1998. **Reflexiones acerca del circuito de promoción de la música de la ‘bailanta’ y d influencia en la creación y recreación de estilos**. Buenos Aires: Jornadas Argentinas de Musicología y VIII Conferencia Anual de la A.A.M., 1998.

GORI, Esteban de. **Notas Sociológicas sobre la Cumbia Villera: Lectura del Drama Social Urbano**. México: Convergências, 2005.

LATOUR, Bruno. **Reagregando o Social: uma introdução à Teoria do Ator-Rede**. Trad. Gilson César Cardoso de Sousa. Salvador/Bauru: Edufba/Edusc, 2012.

MARCUS, George. **Ethnography in/of the world system: the emergence of multi-sited ethnography**. In: Marcus, George E. *Ethnography through Thick/Thin*. Princeton: Princeton University Press, 1998.

MARTÍN, Eloísa. **La cumbia villera y el fin de la cultura del trabajo en la Argentina de los 90**. [s. l.], Revista Transcultural de Música, 2008. Disponível em: bit.ly/3eIDttc. Acesso em: 3 nov. 2020.

PEREIRA DE SÁ, Simone. **Cultura digital, videocliques e a consolidação da rede de música brasileira pop periférica**. São Paulo: Revista Fronteiras – Estudos Midiáticos, 2019.

REGEV, Motti. **Pop-Rock Music: Aesthetic Cosmopolitanism in Late Modernity**. Cambridge: Polity Press, 2013.

STRAW, Will. **Systems of Articulation, Logics of change: Scenes and Communities in Popular Music**. [s. l.], Cultural Studies, 1991. Disponível em: bit.ly/3sjrH9j. Acesso em: 13 jan. 2021.

SOARES, Thiago; BENTO, Emmanuel. **A nacionalização do brega funk**. [s. l.], Temática, 2020. Disponível em: bit.ly/3fu0bQp. Acesso em: 28 jan. 2021.

SOARES, Thiago. **Ninguém é perfeito e a vida é assim: a música brega em Pernambuco**. Recife: Outros Críticos, 2017.

VILA, Pablo; SEMÁN, Pablo. **La conflictividad de género en la cumbia villera**. Revista Transcultural de Música, 2006. Disponível em: bit.ly/2Ln2NVp. Acesso em: 08 abr. 2021.