

PARA ALÉM DA OPOSIÇÃO CENTRO/PERIFERIA: DAS FRONTEIRAS SIMBÓLICAS À ECONOMIA SIMBÓLICA

Jorge de La Barre¹

UFF/PPGA

Resumo

A partir de alguns casos de inovação musical em Portugal e no Brasil, este artigo questiona a relevância das fronteiras simbólicas entre centro e periferia na idade da tecno-cultura. O recurso generalizado às novas tecnologias sugere tanto o afastamento (pelo menos simbólico) das dicotomias tradicionais (centro/periferia, *mainstream/underground*), como transformações importantes – sociais, políticas e culturais –, na hora da economia simbólica. Para discutir esse ponto, a figura musical do *mash-up* é considerada.

Palavras-chave

Centro; Economia Simbólica; Fronteiras Simbólicas; *Mash-up*; Músicas da Periferia; Periferia

Abstract

With the analysis of some cases of musical innovation in Portugal and Brazil, this paper questions the relevancy of the symbolic opposition between center and periphery in the context of techno-culture. The new technologies and the generalization of their use suggest a blurring (at least symbolic) of the traditional dichotomies (center/periphery, *mainstream/underground*), as it carries important social, political and cultural changes, in the age of the symbolic economy. In order to discuss this point, the musical figure of the *mash-up* is considered.

Keywords

Center; Mash-up; Musics of the Periphery; Periphery; Symbolic Economy; Symbolic Boundaries

¹ Bolsista CAPES/Brasil, Professor visitante na UFF/PPGA (Universidade Federal Fluminense, Programa de Pós-Graduação em Antropologia). Doutorado em Sociologia pela École des Hautes Études en Sciences Sociales (Paris, Francia). Investigador integrado no INET-MD (Instituto de Etnomusicologia – Música e Dança) da Universidade Nova de Lisboa (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas).

O painel “‘Músicas das periferias’: perspectivas Portugal-Brasil” contou com uma apresentação do grupo Musicultura intitulada “Centro e periferia! Ambigüidade e negociação de poder na cena rock da Maré, Rio de Janeiro”, que sugeriu a idéia de continuidade, de complementariedade entre centro e periferia, e nem tanto a oposição entre os dois termos; ela convida também a pensarmos *para além da oposição*².

Para além da oposição

Para os investigadores do campo da música, as relações sempre re-actualizadas entre centro e periferia tem uma tradução estética que remete para a produção musical das periferias, habitualmente considerada *underground*, em relação à produção musical do centro considerada *mainstream*. Se as fronteiras entre os dois termos são fluctuantes, é porque o campo musical é também e antes de tudo socialmente construído, e neste sentido campo permanente da negociação estética tanto como política. Tipicamente, o centro teria uma visão negativa de uma periferia reduzida à não-existência ou, no melhor dos casos, ao perigo da marginalidade. As fronteiras entre os dois termos são neste caso claramente mantidas.

Fronteiras mantidas, a própria categorização de “música da periferia”, habitualmente exógena, equaciona-se com uma forte identificação dos “periféricos” ao seu local, e à idéia de *autenticidade local* que eles vão construindo numa forma de populariedade paralela, às margens do centro, e confortada eventualmente por uma “credibilidade de rua” (“*street credibility*”) que garantiria a etiqueta de “música do povo”. Observamos mudanças, uma evolução no olhar do centro para a periferia, que sugeria se não o afastamento da oposição binária (cujos fundamentos são profundamente enraizados no modo de pensamento racional herdeiro do Iluminismo), pelo menos uma dislocação das fronteiras simbólicas, no momento em que o centro voluntariamente inclusivo, pretende incluir e representar... *tudo*. No entanto, a “integração” está cada vez mais mediada pela tecnologia. O termo “inclusão” por exemplo,

² Este artigo é uma versão revista do texto introdutivo ao painel “‘Músicas das periferias’: perspectivas Portugal-Brasil” coordenado pelo autor, e que contou com apresentações de Rui Cidra (INET-MD, FCSH-UNL) sobre o *funaná* cabo-verdiano, Olivier Guiot (INET-MD, FCSH-UNL) sobre o *kuduro* angolano feito em Lisboa, e Alexandre Dias da Silva, Renata Alves Gomes e Diogo Bezerra do Nascimento (Musicultura, Universidade Federal do Rio de Janeiro) sobre o *rock* na Maré (Rio de Janeiro).

está cada vez mais associado ao “digital” (“inclusão digital”), no momento em que o “social” e o “político”, no sentido tradicional dos termos, tornam-se inevitavelmente inseridos nas lógicas do mercado global: eles vão reinventando-se, adaptando-se a uma nova realidade fundamentalmente tecnológica. Para utilizar uma metáfora mercadológica, o “social”, como o “político”, tem que *reposicionar-se* para confrontar-se ao novo paradigma de uma tecno-cultura omnipresente e potencialmente acessível a todos – inclusive às chamadas “músicas da periferia”.

“Central da Periferia”

Alguns anos atrás, Hermano Vianna referiu a idéia de “Central da Periferia” (Vianna 2006). Para ele, a popularidade enorme do *tecnobrega* observada em Belém do Pará anunciava a emergência de uma nova centralidade sugerida pelo facto das periferias fazerem uso das novas tecnologias para a inovação tanto estética como organizacional no campo musical, na altura em que o *tecnobrega* e outras cenas consideradas periféricas inventavam novas formas de empreendedorismo cultural e musical, com benefícios substanciais e relativa autonomia em relação ao centro.

Para nós, a idéia de “Central da Periferia” tem também um outro sentido, ilustrado pelos casos do *funaná* caboverdiano e do *kuduro* angolano: a importância que estes gêneros musicais tem (e tem tido) no processo de construção da nação. Interessante é o facto de músicas chamadas “da periferia” acabarem por ser integradas no discurso nacional para “falar a nação”, ou no caso, cantá e dançá-la. São exemplos de inclusão de periferias agora consideradas “autênticas” pelo discurso nacional, e são também exemplos da *auto*-inclusão dessas músicas no mercado global da música popular através nomeadamente do recurso tecnológico. Isto pelo menos deveria sugerir que as fronteiras simbólicas estão mudando. Observamos em todo caso a emergência de um mercado global das “músicas da periferia”, pelo qual o centro teria todo interesse. Na medida em que representam um potencial considerável de promoção da própria nação na cena internacional, as músicas chamadas – agora paradoxalmente – “periféricas” vão beneficiando de uma forma de reconhecimento crescente.

A “cultura-mundo”: uma tecno-cultura

Partidos de um jogo de fronteiras entre centro e periferia, começamos a perceber a importância das mudanças observadas actualmente; são mudanças antropológicas profundas, provavelmente irreversíveis. A emergência da “cultura-mundo” (Juvín e Lipovetsky 2010) que, fundamentalmente, pode ser considerada uma *tecno-cultura*, está a transformar de forma radical o modo como se “fazem” cultura, música e identidade. A própria economia, além da sua vocação productiva tradicional, está doravante envolvida numa inevitável produção *simbólica*. No conjunto, tanto a economia como o social e o político participam da criação de uma nova economia simbólica (Miles 2007: 77-82). Com as novas formas de competição global, a economia simbólica está a ser inventada. Trata-se de uma economia política, no sentido tradicional do termo, mas pela qual as novas tecnologias ocupam um espaço decisivo determinante. Uma das consequências que não podemos deixar de considerar é que neste contexto o *centro* (ou a ideia de centro) já não é o estado-nação mas a própria tecno-cultura, em relação à qual cidades e Estados vão reinventando-se afim de tornar-se competitivos no mercado global.

As “músicas urbanas”

Duas ordens de mudança parecem particularmente relevantes para o nosso debate: a ideia de “Central da Periferia”, e a questão das fronteiras simbólicas. A ideia de “Central da Periferia” tem a ver com a autonomia de produção e consumo culturais que as periferias estão ganhando com o recurso das novas tecnologias. Autonomia de produção e consumo de um lado, popularidade acrescida do outro que, várias vezes, ultrapassa os limites da “periferia de origem”, num movimento a duplo sentido: quando as músicas da periferia entram no mercado da musical global, a periferia chega também ao centro – pelo menos às discotecas das cidades globais. É por exemplo o caso do *kuduro* dos Buraka Som Sistema (de Lisboa), ou do *funk carioca* (também chamado *favela funk* ou *funk* simplesmente, no contexto do Rio de Janeiro), entre várias vertentes de um tipo de música produzido hoje em dia, e habitualmente referido como “música urbana”, “música da rua” (“street music”), e considerado “hip” quase por definição. Neste sentido, a chamada “música da periferia” refere-se a uma sensibilidade *underground e edgy* (no limiar) – também factores de sedução nas pistas de dança das cidades globais –, e à imaginação de um estilo de vida urbano/suburbano, mediado e marquetizado através do *streetwear*, do *urban style*.

O ano passado, os Buraka Som Sistema fizeram parte de uma campanha de publicidade da rede de supermercados portugueses *Modelo*, com um dos seus *hits*: “Kalemba (Wegue Wegue)” (Buraka Som Sistema 2008). Do seu lado, o *favela funk* está a vender pelo mundo uma imagem do Rio de Janeiro pela qual a dimensão *favela* é “central” (ela funciona como um postal *edgy* da Cidade Maravilha, e lembremos que no Rio de Janeiro, as favelas da Zona Sul são tudo menos periféricas).

Na cidade nordestina de Recife, o *metal* chegou há pouco a acompanhar a promoção oficial da cidade como “Capital multicultural do Brasil”, onde todos os gêneros musicais tem direito igual a participarem da imagem da cidade. “*Aqui, todo o mundo brinca*” é a fórmula do Carnaval do Recife, no qual todas as “músicas da periferia” estão voluntaria e deliberadamente representadas sem discriminação, nos vários “palcos descentralizados” (sic) da cidade. O caso do *metal* no Recife é interessante, pois ele não é *mainstream* como o seria no resto do mundo: o *metal* recifense ficou no *underground* durante mais de duas décadas, e só hoje é que ele está a tornando-se um dos símbolos de inclusão da periferia na projeção multicultural da cidade, por definição aberta à diversidade.

As fronteiras simbólicas e o horizonte da inclusão

Isso leva-nos ao segundo ponto das mudanças: as fronteiras simbólicas, por enquanto elas revelam os campos da negociação política e do poder simbólico. A reinvenção das cidades como pólos culturais competitivos no mercado global encoraja a produção de imagens de cidades abertas e modernas, mais abertas ainda quando elas promoverem os valores tão actuais e conotados, indissociavelmente marcados pelo “politicamente correcto” (*tolerância, inclusão, diversidade cultural,...*). Enquanto espaço da representação mediatizada, a música ocupa neste processo um lugar decisivo. Se o centro não está propriamente a redefinir as fronteiras simbólicas em si, as cidades estão hoje em dia envolvidas na produção de auto-imagens atractivas que, pelo menos espere-se, permitir-lhes-ão ganhar visibilidade na esfera competitiva da economia simbólica. A cidade aparente-se neste sentido a uma empresa, que vai criando marcas e conceitos, utilizando (recuperando?) por exemplo o “Wegue Wegue” dos Buraka Som Sistema para promover e vender os seus productos.

Implícita ou explicitamente, a dialéctica das fronteiras simbólicas (centro/periferia, *mainstream/underground*, etc.) está cada vez mais questionada pelas importantes transformações na re-organização competitiva das cidades. Fronteiras simbólicas

questionadas, ao horizonte das quais podemos aperceber um potencial de inclusão formal, principalmente (re-)definido pela autonomia e a liberdade criativa (dimensões fundamentais na reinvenção competitiva das cidades), e que são mais uma vez essencialmente possibilitadas e determinadas pelas novas tecnologias. Chegariamos portanto ao novo horizonte da participação de todos ao projecto societal dominante e hegemónico de criar novas imagens das cidades, dos países. Na “cultura-mundo”, centro e periferia participariam deste projecto, com oportunidades aparentemente iguais porém específicas a cada um: ao centro-lugar da inclusão global, a sua ética de responsabilidade, e à periferia-lugar de autenticidade local, a sua ética de convicção. Ambos utilizariam em todo caso os mesmos recursos de produção, consumo e promoção culturais disponibilizado pelo novo paradigma tecno-cultural. Em outros termos e para o dizer rapidamente, a oposição centro/periferia dissolver-se-ia na tecno-cultura.

A figura de estilo do mash-up

A partir do exemplo de uma figura de estilo musical que parece resumir esse paradigma tecno-cultural contemporâneo – o *mash-up* –, avançamos a seguinte hipótese: na medida em que as dicotomias tradicionais (centro/periferia, *mainstream/underground*, etc.) estão sendo cada vez mais superadas pelo novo espaço global da economia simbólica, é preciso repensar as fronteiras simbólicas em termos de dissolução (ou de obsolescência). Que fique claro, essa hipótese constitui uma interrogação sobre as manifestações actuais do poder simbólico. De forma ideal-típica, a figura do *mash-up* parece anunciar ou provocar o afastamento das oposições binárias – centro vs. periferia, *mainstream* vs. *underground*, etc. Mas afinal (ou para começar), o que é o *mash-up*?

O *mash-up* pode ser definido como uma colagem sonora, um encontro musical virtual, uma colisão tecno-musical, um *soundclash*, etc. Mais precisamente, o *mash-up* é a superposição sincronizada de duas músicas distintas, embora inequivocamente identificáveis. Um *mash-up* juntaria por exemplo uma batida de *funk carioca* com uma melodia *catchy* do repertório *pop* internacional actual (Beyoncé, Lady Gaga, Rihanna,...) ou “clássico” (The Beatles, Pink Floyd, Michael Jackson,...): a cantora brasileira de *funk* Zuzuca Poderosa, radicada em Nova Iorque há vários anos, faz por exemplo um *mash-up* entre a batida *funk* justamente, e a música “Sweet Dreams” dos Eurythmics (Poderosa 2011).

O *mash-up* tem uma dimensão provocativa óbvia, constituída principalmente pelo “desvio”, o “raptó” de uma melodia popular que vai saindo “contaminada”, “manchada” por

uma batida ou uma sonoridade actualizadas, emergentes, habitualmente pertencendo ao registro das “músicas urbanas *underground*”. No que diz respeito ao fazedor de *mash-ups*, ele é a figura emblemática do seu tempo: um *DJ* – portanto um híbrido homem/computador –, que tem à sua disposição uma discoteca digital virtualmente infinita, e algum jeito para provocar e quebrar as fronteiras estabelecidas dos gêneros musicais.

Nos anos 1970, os *DJs* e *toasters* jamaicanos inventavam o *dub* – um *reggae* principalmente instrumental e remisturado com uma plétora de efeitos sonoros surpreendentes. Considerados hoje em dia os pioneiros da música *techno* por certos autores e críticos musicais, os *toasters* jamaicanos produziam, a partir de discos vinis, fitas magnéticas, pistas e *mixing tables*, uma *techno* que não era digital ainda mas sim analógica. Essas proezas tecnológicas eram ocasionalmente alvo de um *duelo*, onde dois *toasters* se desafiavam e tentavam provar aos auditores a sua superioridade técnica, em discos significativamente intitulados “*Scientist vs. Prince Jammy: The Big Showdown*” (Scientist e Prince Jammy 1980) por exemplo, ou “*King Tubby Meets The Upsetter At The Grass Roots of Dub*” (King Tubby e Lee Perry 1974).

Esses duelos entre *toasters* jamaicanos podem ser considerados uma forma particular de *échange symbolique* (intercâmbio simbólico) constituído pelas propostas e contra-propostas (as “versões” respetivas), e que devem ser entendidas (ouvidas) nas suas relações recíprocas: uma faixa de disco vinil por duelista por exemplo, ou músicas autorais alternadas – eventualmente chamadas “*rounds*”, como é o caso do “*The Big Showdown*” acima referido. Do mesmo modo como faziam os improvisadores na era do *be-bop*, os *toasters* jamaicanos entravam numa competição, uma confrontação de *stylee* (estilo) na qual eles tentavam “matar” o adversário (simbolicamente), demonstrando assim a sua superioridade técnica.

No caso do *mash-up* como vimos, não há duelo ou confrontação propriamente dito. Se confrontação houver, ela está contida intrinsecamente no próprio resultado, na própria “versão” enquanto *product* final que na realidade produz uma “confrontação” de duas músicas distintas. Na medida em que não há um interlocutor propriamente dito, a única justificação do *mash-up* está intrinsecamente contida na própria proeza do dispositivo tecnológico constituído pelo *DJ* e o seu equipamento. Os *exercices de style* (exercícios de estilo) “*Jobim Loves Baile Funk*” ou “*Lady Gaga X MC Gi*” por exemplo (Brasil 2010), são puramente tecnológicos: não pertencem neste sentido à ordem simbólica do intercâmbio, que sempre implica e pressupõe co-presença e dualidade. Assim, o *mash-up* representa uma fórmula, um conceito (no sentido mercadológico do termo), que vem substituir-se à realidade

sonora que lhe pre-existe (aqui, as músicas originais de Lady Gaga, Mc Gi, e Tom Jobim)³. Apesar de ser curioso, o resultado – e talvez a própria forma do *mash-up* enquanto reciclagem/colagem musical mais do que criação propriamente dito – não deixa de ser anecdótico. Fundamentalmente, o *mash-up* é uma forma particular de auto-representação; ele representa a sua própria centralidade – tecnológica –, numa espécie de solipsismo pós-moderno híper-realizado pelos sons e afectos pre-existentes.

“*Mashup the Nation!*” é a expressão que podemos ouvir de vez em quando nestas *mash-ups* redundantes feitos da junção e da superposição de “duas outras músicas”, e à que corresponde uma vontade de animar festivamente e fazer dançar e curtir “toda a nação”, e talvez mais ainda, à vontade de superar os limites dela através da música, a música representando sem dúvida um potencial de aproximação entre as pessoas, dos mais potentes. “*One Nation Under A Groove*”, já cantavam os Funkadelic nos anos setenta (Funkadelic 1978); “*From Buraka To The World*”, anunciavam apropriadamente os Buraka Som Sistema, banda que desde então conheceu de facto um certo sucesso internacional, no seu primeiro *EP* (Buraka Som Sistema 2006).

Na continuidade dessas narrativas musicais de superação imaginada das fronteiras simbólicas aquém e além da nação, o diferencial e a ambição do *mash-up* talvez corresponda a uma vontade de ocupar um terreno integral: das arte, da tecnologia, da cultura, do mediático, do centro e da periferia, do *mainstream* e do *underground*, ou seja de *todos* os terrenos da cultura actual, numa espécie de encontro virtual entre o *ready-made* e o *déjà-vu* na auto-estrada das novas tecnologias. Exercício de estilo elevado ao nível do conceito, o *mash-up* poderá ser identificado a um vírus, a um curto-circuito musical cujo protagonista seria um *hacker*, um pirata musical alargando as fronteiras do “já ouvido”, misturando e corrompindo os estilos e géneros estabelecidos. O *mash-up* tem uma simpatia natural para com o *remix*, o *sampling* e todas as formas de reciclagem da biblioteca sonora mundial. A sua simpatia vai também para outras figuras – não-musicais – da tecno-cultura contemporânea, tais como o *ad-ware*, o *smiley*, o *wink*, o *buzz*, o *poke*,... Sendo a figura do *mash-up* a de uma bricolagem provocativa e de uma irritação festiva, este oximoro musical representa também uma fusão-colisão que vai elevando os opostos ao terceiro termo de uma espécie de *3D* sonora. Com este vírus musical contaminando a melodia tão bonita do centro *mainstream* com a batida

³ Até o “X” de “Lady Gaga X MC Gi” é revelador aqui (em vez de “Vs.”), como se tivesse a salientar uma negação de facto, uma aniquilação das respectivas músicas nas quais o *mash-up* basea-se, inventando assim uma espécie de “*third space*” (terceiro espaço), entre ou além das duas.

contagante e tão autêntica da periferia, *o favela funk chega ao centro*, tanto como, potencialmente, todas as músicas consideradas “da periferia”

Afinal, com o *mash-up “the medium is the message”*, para retomar a famosíssima fórmula de Marshall McLuhan (McLuhan 1964). Além da colisão virtual (e finalmente anecdótica) entre uma Lady Gaga *mainstream* e um MC Gi *underground*, o *medium* aqui está todo na própria tecnologia que permite este exercício de estilo, e o resultado é puramente da ordem do conceito e do *gadget*. Neste sentido também, propriamente anecdótico, descartável. Mas com o *mash-up* também, “*the medium is the model*”. E o modelo é a própria cultura tecnológica, uma tecno-cultura integral feita de música, de arte, cultura e inovação, que consegue ainda incorporar e transformar profundamente *todas* as esferas tradicionais do político, do econômico, e do social.

Referências bibliográficas

- Juvin, Hervé; Lipovetsky, Gilles. 2010. *L'occident mondialisé. Controverse sur la culture planétaire*. Paris: Grasset.
- McLuhan, Marshall. 1964. *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York: McGraw Hill.
- Miles, Malcolm. 2007. *Cities and Cultures*. New York: Routledge.
- Vianna, Hermano. 2006. “Central da Periferia”. *Overmundo* <<http://www.overmundo.com.br/banco/central-da-periferia-texto-de-divulgacao>> [Consulta: 16 de Fevereiro de 2011].

Discografia

- Brasil. João. 2010. “Lady Gaga X MC Gi”. *365 Mashups* <<http://365mashups.wordpress.com/2010/10/24/lady-gaga-x-mc-gi/>> [Consulta: 16 de Fevereiro de 2011].
- _____. 2010. “Tom Jobim Loves Baile Funk”. *365 Mashups* <<http://365mashups.wordpress.com/2010/05/18/tom-jobim-loves-baile-funk/>> [Consulta: 16 de Fevereiro de 2011].
- Buraka Som Sistema. 2006. *From Buraka To The World*. CD. Enchufada.
- _____. 2008. *Black Diamond*. CD. Sony BMG Music Entertainment (Portugal), Enchufada.
- Funkadelic. 1978. *One Nation Under A Groove*. Vinil. Warner Bros Records.
- King Tubby e Lee Perry. 1974. *King Tubby Meets The Upsetter At The Grass Roots of Dub*. Vinil. Fay Music.
- Poderosa. Zuzuca. *MySpace* <<http://www.myspace.com/zuzukapoderosa>> [Consulta: 16 de Fevereiro de 2011].
- Scientist e Prince Jammy. 1980. *Scientist vs. Prince Jammy. The Big Showdown*. Vinil. Greensleeves Records.