

Latinidades periféricas do Recife: Performance, festa e política a partir da cumbia¹

Thiago SOARES²

Lucas da ROCHA³

Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE

RESUMO

Investiga-se a principal festa de música latina, localizada na periferia do Recife, como o epicentro da permanência sônico-performática do que chamamos de latinidades periféricas. Percebe-se que o rótulo “música latina”, neste contexto, deixa antever desigualdades entre os gêneros musicais: a cumbia goza de desprestígio neste espaço por ser associada a pessoas negras e pobres da comunidade, sendo tocada sobretudo no início das festas. Realiza-se uma etnografia na cabine do DJ como metodologia capaz de reconhecer interditos e mapear estigmas no contexto comunicacional.

PALAVRAS-CHAVE: cumbia; afro latinidades; periferia; performance.

Introdução

O artigo apresenta resultados parciais da pesquisa “Música Pop Periférica na América Latina” ao realizar um estudo de inspiração etnográfica na festa Encontro da Família Cubana, que acontece desde 1992 no Clube Bela Vista, localizado no Alto Santa Terezinha, Zona Norte de Recife. A hipótese que norteou a investigação era de que o gênero musical cumbia, de longa tradição na América Latina, e com história fortemente racializada, ocuparia uma territorialidade desprestigiada entre os gêneros musicais latino americanos e que tais conjecturas poderiam ser verificadas na mais importante festa de música latina na cidade do Recife.

A investigação nasce a partir da pesquisa de campo, que utiliza como principal conceito a etnografia como prática e experiência (MAGNAMI, 2017), seguindo uma metodologia de observação participante na cabine do DJ, onde pudemos reconhecer três gestos que marcam os dilemas da cumbia como música pop periférica e reforçam as

¹ Trabalho apresentado no Grupo de Trabalho Comunicação Antirracista e Pensamento Afrodiaspórico, evento integrante da programação do 24º Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, realizado de 8 a 10 de maio de 2024.

² Professor do Departamento de Comunicação Social (Decom) e do Programa de Pós-graduação em Comunicação (PPGCOM) da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Bolsista Produtividade em Pesquisa 2A do CNPq, email: thiago.soares@ufpe.br.

³ Estudante de Graduação do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), bolsista BIC de Iniciação Científica da Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado de Pernambuco (FACEPE), email: lucasdelarocha.cinema@gmail.com.



hipóteses apresentada nesta pesquisa: 1. o uso do gênero musical para embalar pessoas de classes sociais baixas; 2. para “afugentar” dançarinos com o intuito de gerar renda para o bar; e 3. a associação da cumbia com a música brega, amplamente experienciada em Pernambuco.

A posição que a cumbia se encontra entre os ritmos latinos americanos revela o estigma que o gênero carrega historicamente (D’Amico, 2013) sobretudo em função de sua formação costeira na Colômbia e associação a dança de pessoas negras e pobres. A terminologia do gênero musical remonta ao “cumbé (...) o nome dado às cidades fundadas por escravos fugitivos na Venezuela (chamadas *palenques* na Colômbia e quilombos no Brasil) durante os séculos dezoito e dezenove” (D’Amico, 2013, p. 38). Como grande parte das músicas periféricas, o auge do sucesso da cumbia na Colômbia nas décadas de 1940 e 1950 se deu em função do apagamento dos componentes sociais e culturais negros e/ou africanos.

É a partir da incipiente indústria fonográfica colombiana que a cumbia passa a ser chamada de “música tropical” na América Latina e se insere no circuito de “música latina” como o *vallenato* e a salsa, se amalgamando e inserindo-se comercialmente. Observa-se uma série de processos econômicos e diaspóricos que, além de comporem fenômenos sociológicos e antropológicos, estabelecem uma convergência com a posição que a cumbia se encontra na contemporaneidade, como um ritmo musical associado aos negros e a população marginalizada.

No Brasil, os ritmos da Costa Caribenha encontraram solo fértil no Norte do país, quando nas décadas de 1940 e 1950, ritmos como o merengue, cumbia e o bolero eram mercantilizados através dos portos e transmitidos pelas chamadas “ondas curtas”, frequências radiofônicas que captavam programações de rádios da região do Caribe. A dimensão de circulação da cumbia no Norte brasileiro acrescentou novos estigmas: a cumbia, nas décadas de 1950 e 1960, em Belém do Pará, restringia-se, quase que exclusivamente, às gafieiras e bordéis das zonas portuárias e “distantes” da cidade. (LIMA, 2010, p. 4) No Nordeste, a chegada desses gêneros se concentra principalmente em São Luís e Salvador, através da zona portuária e de prostituição desses Estados, o que explica a presença da cumbia, do merengue e do bolero quase que exclusivamente em cabarés e gafieiras, reforçando o desprezo das classes sociais mais abastadas.

Metodologia: etnografia na cabine do DJ

Uma das características da etnografia é o contato entre o pesquisador e o universo pesquisado, possibilitando a troca entre visões de mundo com o objetivo da elaboração de um novo entendimento que perpassa pelas vivências colocadas em jogo. Delimitou-se pela dimensão etnográfica na cabine do DJ. A partir do diálogo estabelecido com Valdir, pudemos observar três marcadores que caracterizam os dilemas da cumbia como música pop periférica: 1. o seu uso para embalar pessoas de classes sociais baixas; 2. para “afugentar” dançarinos com o intuito de gerar renda para o bar; e 3. a associação da cumbia com a música brega, amplamente experienciada em Pernambuco.

Resultados: marcadores de diferença da cumbia

Segundo funcionários e frequentadores da festa, o Encontro da Família Cubana é o baile em que há maior diversidade em relação ao público, sendo possível a presença tanto de pessoas da própria comunidade, quanto um público advindo de outras localidades. Os primeiros frequentadores da festa cubana eram moradores da comunidade e foram atraídos inicialmente pela busca por gafieiras e a dança de salão, elementos oferecidos pela rítmica latina contida nas gafieiras. Com um público majoritariamente composto por casais e pessoas de meia-idade, dois elementos colaboraram para a diversificação do público com o tempo: a divulgação do baile nas redes sociais como o Instagram e as aparições midiáticas de Edinho Jacaré e Valdir Português.

Esta variedade se faz bastante clara em um termo utilizado pelo próprio Valdir Português para indicar pessoas de outras regiões oriundas de bairros e regiões do Recife e Olinda com maior concentração de renda, denominadas por ele como a “turma de Olinda”. A divisão de classe apontada pelo DJ, também pode ser percebida esteticamente no salão: existe uma separação entre o público mais jovem (os chamados “turma de Olinda”) e as pessoas mais velhas. Moradores da comunidade, antigos frequentadores e pessoas de meia-idade podem ser encontradas perto do Bar Brasil,

localizado no lado esquerdo da pista de dança. Já no extremo oposto do salão, próximo ao Bar Cubano, ficam as pessoas oriundas de outros locais da cidade, jovens e turistas.

Existe também uma distinção de horário entre os dois públicos, enquanto moradores da comunidade e de locais adjacentes chegam no início do baile e vão embora no mais tardar às 22h, pois utilizam transporte público para locomoção, a “turma de Olinda” surge mais tarde e ficam até o final da festa, pois em sua maioria utilizam transportes privados.

a) cumbia para “afugentar” dançarinos com o intuito de gerar renda para o bar

Durante a pesquisa, foi possível identificar um dos principais métodos utilizados pelo DJ: o ato de “afugentar” dançarinos com o intuito de gerar renda para o bar. Durante a visita na cabine, Valdir Português comenta que com anos de carreira se constrói um conhecimento orgânico em saber quais músicas são *hits* no salão, e quais fazem os dançarinos saírem da pista e consumirem no bar. Como observado em outras festas que se encaixam em um cenário periférico, é possível determinar “o consumo de bebida alcoólica como ferramenta distintiva”, no caso da festa cubana utilizando o balde de cerveja, o produto mais popular, como um coeficiente médio e distintivo das classes.

b) cumbia e sua associação com a música brega

Artistas do brega pernambucano, como Conde só Brega e Banda Labaredas, possuem em seu repertório musical versões de músicas caribenhas, e a confluência direta entre esses dois gêneros que carregam infâmias geram um novo tipo de estigma que identificamos ao observar as escolhas de seleção de músicas de Valdir, de acordo com o mesmo uma cumbia que ganha sua versão em brega automaticamente perde seu valor cultural e intelectual.

Nessa experiência pudemos constatar que o local que a cumbia ocupa na discotecagem do DJ Valdir Português, responsável pela seleção de músicas da Festa Cubana, no Clube Bela Vista, é análogo a como o gênero musical se posiciona entre os outros na América Latina: desprestigiado, invisibilizado e associado ao infame. A partir do uso da etnografia na cabine do DJ, pudemos observar e teorizar em cima de três

marcadores sociais que estabelecem o papel da cumbia na Festa Cubana: a cumbia como música de classes populares, a estratégia financeira de utilizar a cumbia para “afugentar” dançarinos com o intuito de gerar renda para o bar e a associação da cumbia com a música brega e suas confluências, a partir desses apontamentos foi possível refletir sobre a deslegitimação histórica dos ritmos periféricos a partir dos marcadores sociais de classe e de raça.

REFERÊNCIAS

CANCLINI, Nestor García. **Consumidores e cidadãos**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2005
_____. **Latino-Americanos à procura de um lugar neste século**. São Paulo: Iluminuras, 2008.
_____. **Diferentes, desiguais e desconectados**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2009.

D'AMICO, Leonardo. Cumbia Music in Colombia: Origins, Transformations, and Evolution of a Coastal Music Genre. In: L'HOESTE, Héctor e VILA, Pablo (ed). **Cumbia!: Scenes of a Migrant Latin American Music Genre**. New York, USA: Duke University Press, 2013, pp. 29-48. Disponível em: <https://doi.org/10.1515/9780822391920-003>. Acesso em: 13 de jul. 2022.

DE LIMA, Andrey Faro. “O Caribe é aqui!": Considerações sobre a construção de uma identidade ético-estética paraense. **Revista de Estudos em Relações Interétnicas | Interethnica**, v. 14, n. 1, 2014. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/interethnica/article/view/15348>. Acesso em: 13 jul. 2022.

DÍAZ, Gonzalo Camacho. A Cumbia dos Ancestrais: Música ritual e mass-media na Huasteca. **Música em Perspectiva**, v. 7, n. 2, dez. 2014. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/musica/article/view/41502>. Acesso em: 13 jul. 2022.

FREITAS, Erick e SOARES, Thiago. **Rede de Música Pop Periférica Latino-Americana: Etnografia Digital Multissituada dos Gêneros Brega Funk e Cumbia Villera**. In: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2021, online. Anais do 44º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. São Paulo: Intercom, 2021.

MARQUEZ, Israel. Cumbia digital: Tradición y postmodernidad. **Revista Musical Chilena**, v. 70, n. 226, 2016. Disponível em: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27902016000200003&lng=es&nrm=iso. Acesso em: 13 jul. 2022.

OCHOA, Juan Sebastian. La cumbia en Colombia: invención de una tradición. **Revista Musical Chilena**, v. 70, n. 226, p. 31–52, 2016. Disponível em: <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/44886>. Acesso em: 12 de junho de 2022.

PEREIRA DE SÁ, Simone. **Música Pop-Periférica Brasileira: Videoclipes, Performances e Tretas na Cultura Digital**. Curitiba: Appris, 2021.

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