

Universidade de São Paulo (USP)
Escola de Comunicações e Artes (ECA)
Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação (Celacc)

Nathalia Catarine Fabro Mendes

**Reggaeton: a música contemporânea da cultura popular da
América Latina**

São Paulo

2023

**Universidade de São Paulo (USP)
Escola de Comunicações e Artes (ECA)
Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação (Celacc)**

Reggaeton: a música contemporânea da cultura popular da América Latina

Nathalia Catarine Fabro Mendes

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Barbosa

Trabalho de conclusão de curso apresentado como requisito para obtenção do título de Especialista em Mídia, Informação e Cultura.

São Paulo

2023

AGRADECIMENTOS

Até chegar na ideia final deste trabalho foram muitas aulas, leituras, pensamentos e projetos idealizados. Olhando para trás, acredito que tudo aqui só foi possível graças a sementinhas plantadas na minha infância, quando comecei a ter contato com produções culturais do México, descobrindo um mundo para além do Brasil e dos Estados Unidos (que tanto via pela televisão). Por isso, é imprescindível agradecer meus pais, que sempre me incentivaram a estudar, conhecer e desbravar o mundo.

Aos meus amigos, agradeço a compreensão e apoio, principalmente por todos os dias e semanas que me ausentei. E também por todos os momentos que me escutaram falar e desabafar, às vezes com aflição, dos meus estudos no Celacc.

Ao professor Dr. Alexandre Barbosa, agradeço pela paciência de sanar as minhas dúvidas e ansiedades, e também pelo entusiasmo de compartilhar comigo ensinamentos e ideias sobre a América Latina. Além de, claro, mergulhar comigo no universo do reggaeton sem preconceitos.

Por fim, também agradeço a mim por toda dedicação, foco, disposição e força de vontade que tive para fazer este trabalho. A jornada foi intensa, mas faria tudo de novo.

REGGAETON: A MÚSICA CONTEMPORÂNEA DA CULTURA POPULAR DA AMÉRICA LATINA¹

Nathalia Catarine Fabro Mendes²

Resumo: Este trabalho aponta como o reggaeton, gênero musical que surgiu na América Central na década de 1990, faz parte da cultura popular latino-americana. A partir da análise de músicas e videoclipes, é apresentado como o ritmo, que nasceu de forma espontânea em comunidades subalternas da América Latina, formou uma identidade que conecta essas comunidades, e que carrega influências do processo de colonização europeia. Como é intrínseco à cultura popular, ela está passível de transformações e, ao longo do tempo, o reggaeton foi incorporando novas temáticas, como o feminismo, em parte por conta da ascensão mundial do gênero musical, ocorrida com influência dos serviços de streaming.

Palavras-chave: América Latina. Cultura. Cultura popular. Música. Reggaeton.

Reggaeton: the contemporary music of Latin America's popular culture

Abstract: This article points out how reggaeton, a musical genre that emerged in Central America in the 1990s, is part of Latin American popular culture. From the analysis of songs and video clips, it is presented how the rhythm, which was born spontaneously in subaltern communities in Latin America, formed an identity that connects these communities, and that carries influences from the process of European colonization. As it is intrinsic to popular culture, it is subject to transformations and, over time, reggaeton has been incorporating new themes, such as feminism, in part due to the musical genre's global rise, which occurred with the influence of streaming services.

Key words: Latin America. Culture. Popular culture. Music. Reggaeton.

Reggaetón: la música contemporánea de la cultura popular latinoamericana

Resumen: Este trabajo señala cómo el reggaetón, género musical surgido en Centroamérica en la década de 1990, forma parte de la cultura popular latinoamericana. A partir del análisis de canciones y videoclips, se presenta cómo el ritmo, que nació espontáneamente en comunidades subalternas de América Latina, formó una identidad que conecta a estas comunidades, y que lleva influencias del proceso de colonización europea. Como es intrínseco a la cultura popular, ella está sujeta a transformaciones y, con el tiempo, el reggaetón ha ido incorporando nuevos temas, como el feminismo, en parte por el auge mundial del género musical, que se dio con la influencia de los servicios de streaming.

Palabras clave: América Latina. Cultura. Cultura popular. Música. Reggaetón.

¹ Trabalho de conclusão de curso apresentado como requisito para obtenção do título de Especialista em Mídia, Informação e Cultura.

² Formada em bacharelado em Jornalismo pela Universidade Metodista de São Paulo (UMESP).

Introdução

A música é uma das expressões artísticas que mais ajuda a moldar a identidade de suas comunidades criadoras, principalmente na chamada cultura popular, que será um dos temas de análise deste trabalho. Na América Latina, um dos fenômenos musicais mais recentes é o surgimento e o crescimento do reggaeton. O gênero nasceu na América Central nos anos 1990 e se expandiu, fazendo sucesso globalmente em menos de duas décadas. O estilo musical, hoje, é visto e divulgado como um movimento que representa a “identidade latina” ao redor do mundo.

Para definir o conceito de identidade latina e o que é a América Latina, no entanto, é preciso tomar alguns cuidados. Primeiro, porque somente uma delimitação geográfica (com relação às fronteiras) ou linguística (resumindo aos idiomas espanhol, francês e português) não é o suficiente; trata-se, na verdade, de um posicionamento geopolítico e histórico. Segundo, porque a América Latina é uma região vasta, composta por várias culturas e identidades, que são herança dos povos originários, combinada com influências dos colonizadores.

A partir da leitura de pesquisadores decoloniais, que enxergam as consequências do colonialismo europeu e estadunidense nas atuais sociedades latino-americanas, o primeiro capítulo deste trabalho busca explicar os conceitos de América Latina, de cultura popular e de cultura popular latino-americana. Um dos objetivos foi relacioná-los ao reggaeton.

Por ser um gênero musical que surgiu em áreas desfavorecidas dos países latino-americanos, principalmente em Porto Rico, o reggaeton pode ser enquadrado como uma expressão artística da cultura popular latino-americana. Para fazer essa associação, foram usados textos, artigos e livros de vários pesquisadores, como os brasileiros Alexandre Barbosa, Antonio Augusto Arantes, Clara Marins Monteiro, Dennis de Oliveira e Maria Nazareth Ferreira; o argentino Walter Mignolo; o britânico-jamaicano Stuart Hall; e o francês Alain Rouquié.

Conforme aponta Monteiro (2017), assim como o funk carioca, nascido nas favelas da cidade do Rio de Janeiro, o reggaeton surge a partir da junção de diversos estilos musicais existentes, populares em regiões mais pobres da América Latina e até dos Estados Unidos. Entre eles, a salsa, o hip hop e o rap. Por conta disso, o gênero tem origem mista, mas é em Porto Rico, nos anos 1990, que ganha forças e características que carrega até hoje em sua essência.

Esses elementos, de nascer no seio de uma comunidade de forma espontânea, sem ser imposta, e de reforçar a identidade desta comunidade são as principais características da cultura

popular. Por isso, no segundo capítulo deste trabalho, é apresentada a história do reggaeton e os elementos que o caracterizam como cultura popular latino-americana. Entre eles, por exemplo, como já mencionado o fato de ter nascido de forma espontânea, e de se comunicar sem os meios tradicionais de comunicação, como a indústria jornalística.

Para fazer a associação do reggaeton como cultura popular latino-americana, foram usados textos de vários autores do trabalho “*Perspectives on reggaeton*”, que foi resultado do primeiro simpósio sobre o gênero musical realizado na Universidade de Porto Rico, em abril de 2016. Esse trabalho procura mostrar que, ainda que nem todas as pessoas conheçam a fundo o que é o reggaeton e sua história, o estilo guarda muitas possibilidades de debates e análises sobre a sociedade latino-americana. Tanto pelo histórico do ritmo, quanto pela sua contemporaneidade.

Ainda na questão de compreender o reggaeton como cultura popular, no segundo capítulo foram analisadas letras de músicas e videoclipes importantes para o gênero: “Gasolina” e “Despacito”. Nestas análises, os temas considerados foram a representação das mulheres e de comunidades pobres. Assim, os textos teóricos foram utilizados para associar as canções avaliadas com as características que simbolizam uma manifestação da cultura popular.

Por exemplo, devido às heranças machistas do projeto eurocentrista, que vieram com a colonização, as mulheres foram e ainda são colocadas como figuras submissas e/ou hipersexualizadas. Assim, a cultura popular latino-americana, como é o reggaeton, acaba por reproduzir estereótipos de gênero.

Na questão da territorialidade, chama a atenção que o reggaeton é uma manifestação artística subalterna, ou seja, originada em classes desfavorecidas. Por conta disso, desde o seu surgimento, foi alvo de preconceito e ações discriminatórias, inclusive projetos que visavam a sua proibição, encabeçadas pelas classes dominantes.

Também no segundo capítulo é exposto como as culturas populares podem se transformar ao longo do tempo, ganhando novos elementos, significados e representações, sem que a sua essência – de criar ou reforçar a identidade de uma comunidade – seja perdida. Nesse sentido, ao longo de três décadas de existência, o reggaeton foi se reinventando, incorporando novos discursos e temáticas. Por exemplo, diminuindo conteúdos machistas, falando do papel da mulher na sociedade e enfatizando o feminismo.

Para apresentar algumas das mudanças no ritmo com o tempo, foram avaliados outras duas músicas e videoclipes: “Saoco” e “Saoko”. Apesar do nome igual, cada uma tem um

conteúdo e abordagem audiovisual bem diferentes, que condizem com a época em que foram criadas e produzidas.

Por fim, no terceiro capítulo deste trabalho, o objetivo foi apresentar como os serviços de streaming impulsionaram o alcance do reggaeton musical pelo planeta. Se antigamente eram necessários recursos analógicos para sua divulgação, hoje o estilo pode ser difundido digitalmente, tendo, inclusive, seu alcance medido de forma mais precisa – e revelando números surpreendentes, com artistas do gênero quebrando recordes mundiais.

A partir de seu crescimento e sucesso global, o reggaeton também passou a ser incorporado na discografia de artistas de diferentes países e ritmos. Parte desse fenômeno é explicado pela expectativa da indústria cultural em comercializar e lucrar com essa manifestação artística. E, ao se tornar uma mercadoria capitalizável pelas classes dominantes, a cultura popular pode perder seu significado. Este é outro assunto levantado no terceiro capítulo deste trabalho.

Todas as características de sua origem, as transformações que sofreu ao longo dos anos, e do cenário atual da indústria musical fazem do reggaeton um símbolo da cultura popular da América Latina. Este trabalho busca explicar, analisar e questionar essas características, a fim de evidenciar que essa manifestação cultural subalterna também merece seu lugar na pesquisa acadêmica.

CAPÍTULO 1 - Panorama da América Latina e da cultura popular

1.1 - América Latina

Entender o que é a ideia de América Latina é um passo importante para compreender também o conceito de “cultura latino-americana”. É necessária uma volta ao passado para explicar tais noções, visto que ambas são produtos de um processo histórico que se inicia com a colonização europeia do continente americano e não se baseiam, apenas, em um mapeamento geográfico.

No livro “*La Idea de América Latina*” (2005), o autor Walter Mignolo explica que o nome “América” foi dado em homenagem ao explorador italiano Américo Vespúcio, que indicou que as terras esbarradas por Cristóvão Colombo eram um novo continente, e não parte de ilhas da Ásia. Assim, nasceu a invenção da América como território a partir da visão europeia e cristã, e que foi chamada de “Novo Mundo”.

Com a colonização, os *criollos*³ – descendentes de europeus, principalmente espanhóis, nascidos na América – criaram os conceitos de América Saxônica (norte) e América Latina (sul). A terminologia “latina/latino” é oriunda da ideologia identitária das colônias onde prevalecia as línguas espanhola, francesa e portuguesa (derivadas do latim), conforme aponta Mignolo (2005): “*América Latina no es un subcontinente sino el proyecto político de las élites criollo-mestizas. Sin embargo, el nombre se convirtió en un arma de doble filo* (p. 82)”.

Além disso, Mignolo (2005) afirma que, na metade do século XIX, a ideia de “latinidade” que se popularizou pelo mundo é derivada de ações da França, elaboradas em conjunto com a elite *criolla* da América do Sul, para tentar combater o imperialismo da América do Norte, em especial dos Estados Unidos, que começava a despontar naquela época (p. 211).

La «latinidad», identidad reivindicada por los franceses y adoptada por las elites criollas, en última instancia, funcionó como un concepto que las ubicó por debajo de los angloamericanos y bono degradado la identidad de los indios y los sudamericanos de origen africana. (MIGNOLO, 2005, p. 20)

No artigo “América Latina: da construção do nome à consolidação da ideia”, os pesquisadores Rafael Leporace Farret e Simone Rodrigues Pinto (2011) também lembram que a idealização desse nome não considerou englobar os povos originários ou negros que já habitavam o continente.

A história da construção da denominação dessa vasta faixa de terra coincide com a história das tentativas de apropriação desse imaginário – e conseqüentemente das riquezas materiais que o acompanhavam. (...) Sempre da perspectiva europeia, a América Latina foi se estabelecendo no mundo ocidental moderno como periferia, inferiorizada e explorada. (FARRET, PINTO, 2011, p. 31)

Mignolo (2005) pontua que, até hoje, a ideia de América Latina segue reprimindo e silenciando o saber indígena, bem como os povos afro-andinos e afro-caribenhos (p. 133).

O professor e pesquisador Alexandre Barbosa (2022) acrescenta que o conceito de América Latina pode ser interpretado pela lógica colonial, marcada pelo machismo, racismo e opressão, e pela condição de “estar na periferia do capitalismo como nações em vias de

³ Em português brasileiro, a palavra “crioulo” tem vários significados, que diferem do termo *criollo* em espanhol. No dicionário Michaelis, uma das definições aponta que crioulos são pessoas negras que nasceram escravizadas na América.

desenvolvimento tanto do ponto de vista comercial e industrial, como também de circulação de bens culturais” (p. 28).

Desde a conquista, a adoção do modelo econômico primário-exportador baseado no escravismo produziu estruturas sociais que se perpetuam na atualidade latino-americana: violentas, racistas e machistas, em que se misturam as desigualdades sociais, econômicas, políticas, étnicas e de acesso ao Estado. (BARBOSA, 2022, p. 28)

A América Latina também é caracterizada pela influência do imperialismo dos Estados Unidos na economia, na política e na cultura. O que, de acordo com Mignolo (2005), carrega traços de colonialismo interno.

Las «diferencias» entre América Latina y Europa y Estados Unidos no son solo «culturales» sino que son, precisamente, «diferencias coloniales». En consecuencia, la relación entre los países industrializados, desarrollados, imperiales y los países en vías de industrialización, subdesarrollados y emergentes es la diferencia colonial en la esfera donde se establece el conocimiento y la subjetividad, la sexualidad y el género, el trabajo, la explotación de los recursos naturales, las finanzas y la autoridad. Con la idea de que existen diferencias culturales se pasa por alto la relación de poder, mientras que con la noción de diferencia colonial se hace hincapié los diferenciales imperiales/coloniales. (MIGNOLO, 2005, p. 29)

Nesse sentido, Mignolo (2005) aponta que os Estados Unidos criaram, no século XIX, categorias étnicas-raciais para agrupar, nacionalmente, os latinos da América do Sul como brancos, negros, indígenas ou mescla (mestiço, mulato ou zambo), cujo critério de classificação era a “marginalidade”.

Así, los «latinoamericanos» (a diferencia de los latinos franceses, por ejemplo) no eran lo suficientemente blancos, y eso se hace evidente en la actualidad con los latinoamericanos «blancos» que emigran a Estados Unidos. La relación entre la <latinidad> y la raza blanca en América del Sur motivó una pequeña reconfiguración en el panorama racial colonial. (MIGNOLO, 2005, p. 47)

O diplomata e cientista político Alain Rouquié (1989) reforça que as divisões geográficas e linguísticas não são suficientes para explicar o que é ser “latino-americano”. Isso porque tal justificativa incluiria países como Belize (na América Central), Guiana e Suriname (na América do Sul), que possuem o inglês ou o holandês como idioma oficial. Há, ainda, o caso do México, que pertence à América do Norte, mas visto como um país latino e marginal, segundo Mignolo (2005).

Si bien la existencia de una América Latina es problemática, si la diversidad de las sociedades y las economías se impone, si la separación de las diferentes naciones es un elemento básico de su funcionamiento, no por ello deja de ser cierto que una relativa unidad de destino, más sufrida que elegida, acerca a

las "repúblicas hermanas". Puede leerse en las grandes frases de la historia, y percibirse en la identidad de los problemas y las situaciones a las cuales esas naciones se enfrentan hoy. (ROUQUIÉ, 1989, p. 6)

Ou seja, diante da diversidade cultural, étnica, econômica, política e linguística dos territórios, o que caracteriza a ideia de América Latina são as semelhanças do processo de formação identitária das comunidades (e, conseqüentemente, as nações) que passaram por séculos de colonização, exploração e exclusão – que, inclusive, permanece na atualidade e ganhou impulso no último século durante a Guerra Fria (1947-1991), em parte por causa da condição de periferia do capitalismo como citou Barbosa (2022).

De acordo com Mignolo (2005), surgiu no século XX a ideia global de que a América Latina pode ser explorada por nações imperiais da atualidade, como os Estados Unidos e alguns países da União Europeia, por ser um “subcontinente”.

(...) Un territorio extenso y una fuente de mano de obra barata, con abundantes recursos naturales y destinos turísticos exóticos con hermosas playas caribeñas, una región que da la bienvenida a viajeros, inversores y explotadores. (MIGNOLO, 2005, p. 59)

É diante desse cenário que o sociólogo peruano Anibal Quijano elabora o conceito de “colonialidade”, que, segundo Mignolo no artigo “Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade” (2016), é um conceito decolonial e que só existe por conta da modernidade.

A “modernidade” é uma narrativa complexa, cujo ponto de origem foi a Europa, uma narrativa que constrói a civilização ocidental ao celebrar as suas conquistas enquanto esconde, ao mesmo tempo, o seu lado mais escuro, a “colonialidade”. A colonialidade, em outras palavras, é constitutiva da modernidade – não há modernidade sem colonialidade. (...) Conseqüentemente, o pensamento e a ação descoloniais surgiram e se desdobraram, do século XVI em diante, como respostas às inclinações opressivas e imperiais dos ideais europeus modernos projetados para o mundo não europeu, onde são acionados. (MIGNOLO, 2016, p. 2)

Mignolo (2016) também aponta que “por trás da retórica da modernidade, práticas econômicas dispensavam vidas humanas, e o conhecimento justificava o racismo e a inferioridade de vidas humanas, que eram naturalmente consideradas dispensáveis” (p. 4). Assim, surgiu ainda a colonização dupla, do tempo e do espaço, que, para ele, são pilares da civilização ocidental – e, como consequência, da população latino-americana.

O autor volta a citar Quijano para comentar sobre o conceito "*patrón colonial de poder*" (matriz colonial de poder, em português), composto por “quatro domínios inter-relacionados:

controle da economia, da autoridade, do gênero e da sexualidade, e do conhecimento e da subjetividade” (p. 5).

Os eventos se desdobraram em duas direções paralelas. Uma foi a luta entre Estados imperiais europeus, e a outra foi entre esses Estados e os seus sujeitos coloniais africanos e indígenas, que foram escravizados e explorados. O que sustenta as quatro “cabeças”, ou âmbitos inter-relacionados de administração e controle (a ordem mundial), são as duas “pernas”, ou seja, o fundamento racial e patriarcal do conhecimento (a enunciação na qual a ordem mundial é legitimada). (MIGNOLO, 2016, p. 5)

Ainda de acordo com Mignolo (2016), foi no século XVIII que a configuração racial, e a de racismo, deixou de ser a herança sanguínea – como o indivíduo espanhol, indígena ou africano – e foi transferida para a cor da pele. No livro “Racismo estrutural: uma perspectiva histórico-crítica” (2021), o jornalista e pesquisador Dennis de Oliveira afirma que esse racismo pseudocientífico foi o que baseou o “tráfico transatlântico de seres humanos oriundos da África” (p. 12). Um pensamento que marcou profundamente a história e o desenvolvimento da América Latina – e traz consequências até hoje.

(...) A construção dessa branquitude eurocêntrica é racista não apenas por conta da escravização de africanos e a colonização das Américas, mas pela sua própria formação histórica, desde o período medieval mais distante. Mas é fato que o racismo contemporâneo cristaliza suas bases com a expansão para o chamado “Novo Mundo”, isto é, com a incorporação no sistema mundo dos povos de África e América Latina. (OLIVEIRA, 2021, p. 89)

Além disso, Mignolo (2016) lembra que a matriz colonial de poder, justificada pelas diferenças coloniais e imperiais, foi construída e opera, ainda hoje, sobre a lógica de nós histórico-estruturais heterogêneos. São eles: “a modernidade/colonialidade, as leis imperiais/regras coloniais e o centro/as periferias” (p. 10).

Os nós histórico-estruturais estão associados ao racismo, machismo, preconceito contra as pessoas LGBTQIA+ e intolerância religiosa, por exemplo. Mignolo (2016) resume alguns aspectos que são resultado desse conceito.

(...) Uma divisão internacional do trabalho em que o capital organiza o trabalho na periferia em torno de formas coercitivas e autoritárias. (...) Uma hierarquia racial/étnica global que privilegiava pessoas europeias em detrimento de pessoas não europeias. (...) Uma hierarquia de gênero/sexo global que privilegiava homens em detrimento de mulheres e o patriarcado europeu em detrimento de outras formas de configuração de gênero e de relações sexuais. (...) Uma hierarquia espiritual/religiosa que privilegiava espiritualidades cristãs em detrimento de espiritualidades não cristãs/não ocidentais. (MIGNOLO, 2016, p. 11)

Para Oliveira (2021), é fundamental destacar que o racismo é um elemento muito forte na matriz colonial de poder. Como ele lembra, a ideia de Quijano é que a dominação do território americano está diretamente vinculada à classificação de raça.

O fato de a categoria raça se consolidar com a conquista da América, como uma classificação construída para legitimar a colonização demonstra a sua função ideológica: legitimar e naturalizar relações de exploração. Porém, a ideia de Quijano não se esgota no período da colonização. Caso a função ideológica da categoria raça se limitasse apenas à legitimação do colonialismo, à medida que as nações colonizadas se emancipassem, o racismo acabaria. E é justamente esse aspecto de transcendência da categoria raça que é importante reter até para entender a sua autonomia relativa. (OLIVEIRA, 2021, p. 70)

Oliveira (2021) cita o pesquisador Samir Amin para indicar que o projeto eurocentrista é uma ideologia que culmina com a emergência do capitalismo: “Evidente que o racismo não nasceu com o capitalismo, mas o racismo como se expressa hoje, baseado nessa classificação racial, sim” (p. 68).

A universalização da concepção eurocêntrica de ser humano foi uma necessidade da expansão do capitalismo. Por isso, os arranjos institucionais decorrentes desse novo sistema se conformam com a classificação e hierarquização racial que Quijano fala como produtos da colonização. A matriz colonial do poder é, portanto, o arranjo institucional do capitalismo periférico. Essa é a base do racismo estrutural nos países da periferia do capitalismo. (OLIVEIRA, 2021, p. 97)

Conforme indica Mignolo (2016), “a colonização do tempo foi criada pela invenção renascentista da Idade Média, e a colonização do espaço foi criada pela colonização e conquista do Novo Mundo” (p. 4). Como a modernidade está atrelada à colonialidade, a América, que não existia para ser “descoberta” pelos europeus, “foi inventada, mapeada, apropriada e explorada sob a bandeira da missão cristã” (p. 4). Assim, nos últimos 500 anos, a América Latina tem sido construída por semelhantes ciclos históricos com ação do racismo, do machismo e da condição de periferia do capitalismo, o que aproxima várias nações do continente americano.

1.2 - Cultura popular

A formação identitária de toda e qualquer comunidade é criada, ou reforçada, pela “cultura popular”, expressão com diversas interpretações existentes. No geral, é ligada a tradições de objetos, práticas e concepções idealizadas por comunidades. Essa visão, porém,

como afirma Antonio Augusto Arantes na obra “O que é cultura popular” (1987), daria a impressão de que a cultura popular é presa ao passado, o que não é verdade.

Pensar a "cultura popular" como sinônimo de “tradição” é reafirmar constantemente a ideia de que a sua Idade de Ouro deu-se no passado. Em consequência disso, as sucessivas modificações por que necessariamente passaram esses objetos, concepções e práticas não podem ser compreendidas, senão como deturpadoras ou empobrecedoras. Aquilo que se considera como tendo tido vigência plena no passado só pode ser interpretado, no presente, como curiosidade. (ARANTES, 1987, p.17,18)

Assim, o autor defende a ideia de que a cultura popular é viva e agrega novos significados e conotações ao decorrer do tempo. O sociólogo Stuart Hall (2003) acrescenta que a cultura popular é “o terreno sobre o qual as transformações são operadas” (p. 2) entre a classe trabalhadora e a classe dominante.

A cultura dos oprimidos, das classes excluídas, esta é a área à qual o termo "popular" nos remete. E o lado oposto a isto – o lado do poder cultural de decidir o que pertence e o que não pertence – não é, por definição, outra classe "inteira", mas aquela outra aliança de classes, estratos e forças sociais que constituem o que não é "o povo" ou as "classes populares": a cultura do bloco de poder. (HALL, 2003, p.16)

Portanto, para Hall (2003), a cultura popular “é a arena do consentimento e da resistência” (p.17), o que significa que ela pode ser um instrumento de manutenção ou transformação da cultura de uma comunidade a partir das relações de poder. Ainda assim, ela não é imposta.

Segundo Arantes (1987), as formas artísticas de expressão, como a literatura oral, a música, o teatro, são alguns exemplos de cultura popular. Neste espectro pode entrar, ainda, a produção audiovisual, as tradições festivas, os hábitos de convívio de uma comunidade, os movimentos sociais, os saberes indígenas e as religiões de matriz africana.

E mesmo com a incorporação de elementos ditos “modernos” – ou seja, as novas características e significados que são adicionados com o tempo –, a essência da cultura popular permanece. Por exemplo, o funk carioca é um estilo musical que surgiu nas favelas do Rio de Janeiro a partir da década de 1970. Desde então, o gênero foi crescendo, conquistando todo o Brasil (com público de várias classes sociais) e modificando sua batida para abraçar as tendências de cada época, conforme aponta a pesquisadora Clara Marins Monteiro (2017). Mesmo assim, continua sendo um gênero popular nas favelas cariocas, e simboliza a essência de sua origem e comunidades.

Desenvolvido e produzido por jovens negros moradores das favelas cariocas, os bailes funks, nome dado às festas, arrastam milhares de pessoas há pelo menos trinta anos. (...) Vale lembrar que o funk carioca não pode ser entendido no singular, visto que, existem diversas vertentes e subgêneros que se desenvolveram com o passar dos anos. São alguns exemplos desses subgêneros: o funk melody, funk putaria, funk de raiz, funk gospel, funk consciente, montagem, o funk ostentação, entre outros. (MONTEIRO, 2017, p. 26)

É bastante comum ver a associação do “popular” ao que é consumido pela massa. Porém, essa é uma explicação mercadológica, além de excludente e homogeneizadora do termo. De acordo com Arantes (1987), tudo aquilo identificado como do “povo” é visto como “ingênuo, de mau gosto, indigesto, ineficaz, errado, anacrônico ou, benevolmente, pitoresco” (p. 13) para manter a supremacia das elites cultas. Novamente como exemplo está o funk carioca, que já foi alvo de um projeto de lei para ser criminalizado no Brasil.

Sobre essa questão de classes sociais, Hall (2003) afirma que a dominação e a subordinação são relações essenciais do poder cultural e intrínsecos às relações culturais.

(...) Não existe uma "cultura popular" íntegra, autêntica e autônoma, situada fora do campo de força das relações de poder e de dominação culturais. (...) O estudo da cultura popular fica se deslocando entre esses dois pólos inaceitáveis: da "autonomia" pura ou do total encapsulamento. (HALL, 2003, p. 9)

A pesquisadora Maria Nazareth Ferreira, na obra “Globalização e identidade cultural na América Latina: a cultura subalterna frente ao neoliberalismo” (1995), acrescenta que, segundo Renato Ortiz (1992), “são os intelectuais que definem a legitimidade do que seria, ou não popular” (p.56). Entretanto, ela aponta que as manifestações populares atuam como uma força de transformação na sociedade, visto que a cultura popular e a questão nacional são intimamente relacionadas.

A cultura subalterna contém elementos que podem contribuir para romper o isolamento a que as classes populares estão condenadas, através dos movimentos e mobilizações populares nos quais as pessoas se encontram, identificam-se, geram formas democráticas de comunicação, símbolos, canções, palavras de ordem, etc. Estas formas de resistência cultural remetem à preservação da identidade, frente aos desafios da sobrevivência. (FERREIRA, 1995, p. 85)

Ela usa a palavra “subalterna”, e não “popular”, justamente pela abundância de interpretações existentes para o segundo termo. É uma definição gramsciana, no sentido que “o pensador italiano, Antonio Gramsci, ao criar esta expressão, empregava-a no sentido de

diferenciar patrimônio cultural do povo da cultura oficial” (p. 23). Portanto, as duas terminologias funcionam como sinônimos neste trabalho.

Considerando ainda que o espaço da manifestação cultural é um espaço de manifestação de conflitos, entende-se que a cultura das classes subalternas só pode ser entendida a partir do processo ambíguo e conflitivo no qual está mergulhada na atualidade: de um lado, o popular como memória de outra realidade, tanto política como simbólica, como memória de outra matriz cultural amordaçada, negada, como resistência e réplica ao discurso hegemônico; de outro, como a oposição ao discurso hegemônico que a nega e frente ao qual desenrola uma luta desigual que remonta ao conflito de classes, ao conflito entre a realidade da abstração mercantil e a do intercâmbio simbólico. (FERREIRA, 1995, p. 25)

Arantes (1987) também explica que a cultura popular nasce no seio de “grupos sociais”, o que pode ser lido como “comunidades”, e que podem ser nações, cidades, bairros ou estratos sociais – por exemplo, movimentos de moradia popular, torcidas de times de futebol, coletivos LGBTQIA+, grupos de fãs, entre outros. Isso porque, segundo o autor, os elementos culturais ganham significados a partir das relações sociais e seus contrastes.

Nesses espaços "alternativos", fragmentários e dispersos, embora conquistados a duras penas com muito empenho, pequenos grupos de vizinhos, amigos e parentes, companheiros de trabalho, de igreja ou de partido desenvolvem as suas formas de expressão, a partir das suas maneiras de pensar, e agir, de fazer e, sobretudo, de organizar conjuntos de relações sociais capazes de tornar viáveis, política e materialmente, as suas atividades. Mesmo usando recursos "vindos de fora", tanto a eriais quanto estéticos, reafirmam-se e elaboram-se as relações internas desses grupos. Reintegram-se, em pequenos grupos, duplas ou juntos, as músicas ouvidas nos discos, no rádio, nos shows e na TV; os poemas lidos nos livros cultos ou nas coletâneas escolares; as histórias lidas nos romances e nas revistas, as peças assistidas nos circos, na telenovela ou mesmo no teatro. (ARANTES, 1987, p. 76, 77, 78)

A título de exemplo, no artigo “Comunicação, resistência e cidadania: as festas populares” (2006), Ferreira indica que as festas populares – como o Carnaval, no Brasil; ou o Dia dos Mortos, no México – são um dos principais fenômenos “na construção da cidadania e no fortalecimento de laços sociais e identitários” (p.62).

Ou seja, as festas também são um recurso da cultura popular, usado para fortalecer “processos civilizatórios integradores e, também, como poderoso instrumento de comunicação” (p.62). Vale destacar essa referência que ela faz ao tema “comunicação”, visto que a cultura popular não precisa, necessariamente, dos meios tradicionais – como a imprensa – para se

manter, se transformar e se expressar: ela encontra formas de se comunicar a partir das relações dos grupos sociais, seus históricos e contextos.

(...) O sistema de comunicação e informação se transforma em reprodutor da cultura hegemônica a nível mundial, como necessidade de reproduzir o sistema como um todo. A homogeneização dos produtos culturais, dos mercados, do gosto e do consumo, é uma das tarefas mais significativas desta nova ordem comunicacional. Entretanto, devido ao caráter destas formas de dominação, que se expressam através do desenvolvimento desigual, surgem movimentos sociais e processos culturais que resistem a este esforço de homogeneização por parte dos media. É a partir destas resistências que é possível avaliar a existência de elementos constitutivos das identidades culturais. (FERREIRA, 1995, p. 66)

No Brasil, uma forma de comunicação não tradicional, por exemplo, é o mastro de São João, erguido na época de Festa Junina para indicar o início das festividades. Conforme indica Ferreira (2006), o complexo comunicacional é “composto por textos, músicas, danças, imagens, oralidade, crenças, costumes, e toda a sorte de práticas culturais” (p. 70).

Nesse sentido, fazer teatro, música, poesia ou qualquer outra modalidade de arte é construir, com cacos e fragmentos, um espelho onde transparece, com as suas roupagens identificadoras particulares, e concretas, o que é mais abstrato e geral num grupo humano, ou seja, a sua organização, que é condição e modo de sua participação na produção da sociedade. Esse é, a meu ver, o sentido mais profundo da cultura, "popular" ou outra. (ARANTES, 1987, p.78)

Dessa maneira, como aponta Arantes (1987), toda manifestação artística, seja antiga, seja recente, que nasce no seio de uma comunidade (ou grupo social) a partir de seus elementos característicos, faz parte da cultura popular.

1.3 - Cultura popular latino-americana

Antes mesmo da colonização, a cultura popular já moldava a formação identitária da América Latina e suas comunidades. Mignolo (2005) pontua que, com a chegada dos colonizadores, a cultura foi utilizada como um aparato para classificar os latino-americanos como europeus de “segunda classe” (p. 22), imagem que se expandiu ao mundo durante os três séculos de colonização e se fortaleceu ainda mais durante a Guerra Fria.

Barbosa (2022) cita a professora Catherine Walsh (2017) para indicar que as elites latino-americanas empregaram, desde a época da colonização, e ainda empregam, um “processo de submissão, expropriação e eliminação das classes populares e, conseqüentemente, da cultura popular produzida pelas classes populares latino-americanas” (p. 9).

As ações dos impérios coloniais e neocoloniais na América Latina construíram o racismo, o machismo e a violência contra as periferias como forma de apartá-las dos centros. Os racismos com os povos originários, com as populações pobres e as de matriz africana fomentaram preconceitos, principalmente no âmbito da cultura e do conhecimento, o que levou ao menosprezo da produção cultural e intelectual latino-americana. Ou seja, mesmo após a formalização da independência política, as nações latino-americanas seguiram, como aponta Walter Mignolo, em um processo de colonização do conhecimento. (BARBOSA, 2022, p. 8, 9)

A pesquisadora Ferreira (1995) indica que a cultura subalterna é a “principal forjadora da identidade cultural latino-americana” (p.19). Ela também aponta que a cultura popular não é homogênea, pois recebe influências “das classes hegemônicas e dos valores civilizatórios ancestrais” (p.25). Na América Latina, isso fica claro ao pensar no sincretismo religioso, em que vários rituais de fé herdados dos povos indígenas se misturam com crenças cristãs que vieram com os europeus colonizadores.

Por exemplo, a música e a dança de origem ancestral, principalmente quando se constituem em movimento coletivo - como o são a maioria das manifestações de origem indígena e africana nesta região - são também um componente estratégico da luta social e um elemento fundamental na construção da identidade local, regional e nacional. Através da música, da dança, dos mitos e lendas e de toda uma rica e variada produção artesanal, a América Latina oferece todos os elementos para desvelar as concepções mítico-religiosas, políticas e estéticas de seus povos, formadas durante o período colonial e ampliadas em diferentes culturas ao longo de sua história. (FERREIRA, 1995, p. 33)

Ainda para Ferreira (1995), “não existe uma identidade e uma cultura latino-americana, mas várias identidades e várias culturas; a América Latina - como todos os países que a compõem - é pluricultural” (p. 67). Por isso, é difícil debater a identidade cultural da América Latina de forma geral. É preciso analisar os elementos históricos do desenvolvimento de cada comunidade.

Assim, entram os fatores “transformação” e “resistência”. Visto que cultura popular agrega novos significados e práticas constantemente, ela pode ser usada como recurso para ocasionar mudanças e fortalecimento das comunidades. Como exemplo, é possível associar os dois fatores citados acima ao tema de festas populares, pesquisado por Ferreira (2006).

A cultura desenvolvida pelas classes subalternas desde o período colonial brasileiro e hispano-americano, baseada na herança cultural de europeus, negros e índios, percorreu os séculos, chegando até a atualidade, modificando-

se, porque é viva, mas mantendo o seu elo identitário; que este fenômeno que atualmente torna possível reconhecer e fortalecer a identidade nacional cultural, é consequência do ato festivo, renovador e re-atualizador das práticas culturais destas populações. (FERREIRA, 2006, p. 69, 70)

Não à toa, a celebração do Carnaval no Brasil e a do Dia dos Mortos no México, ambas oriundas de classes subalternas, são festividades que reconhecem e fortalecem a identidade nacional cultural de cada país.

Importante lembrar que a cultura popular desfruta dos meios não tradicionais de comunicação para ocasionar os processos de transformação ou resistência nas comunidades. Citando o funk carioca mais uma vez, é notável que seu crescimento por todo o Brasil foi impulsionado por danças características do gênero, e até pelos costumes de seus produtores e fãs, como específicos jeitos de se vestir e de falar. Conforme aponta Ferreira (2006), os costumes, danças, músicas e oralidade são parte do complexo comunicacional da cultura popular.

Monteiro (2017) pontua que o funk carioca, assim como aconteceu com o samba, é um ritmo que surgiu nas periferias, onde prevalece a população negra, e foi perseguido e alvo de criminalização.

(...) Em 1999 foi criada na Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro (ALERJ) (...) a Comissão Parlamentar de Inquérito com “finalidade de investigar os 'Bailes Funks', com indícios de violência, drogas e desvio de comportamento do público infanto-juvenil”. (...) Somente nove anos depois da CPI do Funk, (...) fica definido que o funk é um movimento cultural e musical de caráter popular. (MONTEIRO, 2017, p. 32)

A discriminação contra expressões artísticas de classes subalternas ocorre para manter a supremacia das elites cultas, como comenta Arantes (1987). Essa repressão institucional pode ser lida, de certa maneira, como uma atitude colonial, no sentido que não dá valor à essa produção cultural, justamente por ter sido originária nas periferias. Isso faz parte da colonização do conhecimento, citado por Barbosa (2022).

Dentro da matriz colonial de poder, Mignolo (2016) indica que, com a colonialidade, existe um nó histórico-estrutural de uma hierarquia estética, que dita o que é arte e o que não é, o que será incluído e o que será excluído, e o que será premiado e o que será ignorado (p. 11).

A hierarquia linguística na qual o eurocentrismo foi fundamentado – que deixa fora do jogo o árabe, o híndi, o russo, o urdo, o aimará, o quíchua, o bambara, o hebraico etc. – controla o conhecimento não somente pela dominância das próprias línguas, mas também das categorias em que o pensamento é baseado.

(...) Se explorarmos como a estética foi concebida e defendida, e como a arte foi praticada no século XVIII, veremos que a hierarquia das línguas anda de mãos dadas com a hierarquia do conhecimento, da arte e da literatura. (MIGNOLO, 2016, p. 12)

Oliveira (2021) menciona que, “no processo de colonização das Américas e, posteriormente, na consolidação da matriz colonial de poder” (p. 72), é construído um padrão de intersubjetividade. “É o que Quijano vai chamar de um ‘Novo padrão de poder mundial e nova intersubjetividade mundial’”, que será a base do racismo na sociedade moderna” (p. 72). Assim, é possível associar que essa questão da intersubjetividade é a “base” para a discriminação de expressões culturais produzidas pela classe subalterna, como ocorreu com o funk no Brasil e com o reggaeton em Porto Rico, como ainda veremos neste trabalho.

Além do racismo, a cultura popular latino-americana carrega muitos estereótipos machistas. De acordo com Mignolo (2016), um dos nós histórico-estruturais da matriz colonial de poder é justamente o papel que foi imposto às mulheres com a ideologia eurocêntrica.

Um sistema que impôs o conceito de “mulher” para reorganizar as relações de gênero/sexo nas colônias europeias, efetivamente introduzindo regulamentos para relações “normais” entre os sexos, e as distinções hierárquicas entre o “homem” e a “mulher”. (MIGNOLO, 2016, p. 11)

Mignolo (2005) também comenta que, com a colonização, os indígenas, os negros, as mulheres e os homossexuais foram colocados em uma categoria que não chegava a ser de “humanos”.

Donde sí ha intervenido la mujer, desde el siglo XIX, es en el plano de la nación y la cultura nacional, tanto en «América Latina» como en «América Sajona». En realidad, fueron mujeres de origen europeo. La situación ha cambiado a partir de comienzos de la década de 1970, cuando el género y la etnicidad, por un lado, y el patriarcado y el racismo, por el otro, generaron nuevos intereses y motivaron nuevas luchas. (MIGNOLO, 2005, p. 180)

Na cultura popular latino-americana, é perceptível como muitas expressões artísticas, como a música, carregam na hipersexualização das mulheres ou, como aponta Monteiro (2019), “apresentam narrativas que são bastante conservadores quanto ao papel exercido pela mulher na sociedade, porém se utilizam de uma retórica romântica com intuito de justificar o machismo” (p. 808).

Posto isso, a visão da mulher e a sexualidade exacerbada nas músicas populares demonstram a configuração que estrutura e permeia a desigualdade de gênero

nas sociedades latino-americanas. Entretanto, vale mencionar que, ainda de maneira por vezes contraditória, é também dentro desses gêneros que as mulheres conseguem um pouco mais de espaço para cantar sua própria sexualidade. (MONTEIRO, 2019, p. 808)

A partir do processo de abarcar a própria corporeidade e/ou compreender o feminismo, muitas mulheres utilizam a cultura popular como forma de resistência. Na América Latina, exemplos são o funk carioca e o próprio reggaeton, visto que cantoras passam a cantar sobre feminismo, independência e contra a violência de gênero.

Isso acontece também com os movimentos contra o racismo, de grupos LGBTQIA+, de povos indígenas, entre outros. Como afirma Arantes (1987), a cultura popular está passível de sofrer modificações com o tempo, sem que sua essência seja alterada. Assim, o caráter militante ajuda a criar ou reforçar identidades de suas comunidades. O problema é quando ocorre a produção empresarial da arte popular pelas mãos das elites.

A produção empresarial da arte “popular” - qualquer que seja a orientação ideológica e política de seus responsáveis - (...) transforma em produto terminal, evento isolado ou coisa, aquilo que, em seu contexto de ocorrência, é o ponto culminante de um processo que parte de um grupo social e a ele retorna, sendo indissociável da vida esse grupo. Os gestos, movimentos e palavras, que pese todo o aperfeiçoamento técnico possível, tendem a perder o seu significado primordial. Eles deixam de ser signos de uma determinada cultura para se tornarem “representações” que "outros" se fazem dela. (ARANTES, 1987, p. 20)

Nesse sentido, Oliveira (2021) comenta que a indústria cultural estadunidense “enxerga os bens culturais como commodities, um conflito de natureza ideológica” (p. 125). O imperialismo britânico e estadunidense influenciam diretamente a cultura popular latino-americana. A título de exemplo está a celebração do Halloween, tradicional no Canadá, Estados Unidos e Inglaterra, e que nos últimos anos tem se alastrado pela América Latina.

No caso da produção empresarial da arte popular pela elite há dois exemplos recentes na indústria cinematográfica: a Disney Pixar lançou os filmes “Viva: A Vida é uma Festa” (2017) e “Encanto” (2021), que retratam tradições de países latino-americanos – as festividades do Dia dos Mortos, no México; e a comida, a arquitetura e a paisagem da Colômbia, respectivamente.

Como citou Barbosa (2022), a América Latina está na condição de periferia do capitalismo, inclusive na produção e circulação de bens culturais. A partir do momento que as elites reproduzem expressões artísticas da cultura popular, tais expressões podem perder seu significado.

(...) Quando as elites se apropriam das manifestações da cultura popular retirando suas raízes e lhes atribuindo uma determinação “de cima para baixo”, a cultura popular perde seu significado e pode se transformar num produto da indústria cultural. (BARBOSA, 2022, p. 31)

Assim, para entender a cultura popular latino-americana, é preciso considerar seu passado e as influências da colonização europeia e estadunidense, e, como é característico do projeto eurocentrista, as visões machistas e racistas que permanecem atualmente. Além disso, as comunidades latino-americanas e seus costumes, danças, músicas, entre outros, são carregados de sincretismo religioso, caráter militante e interferências imperialistas.

CAPÍTULO 2 - Histórico e análise do reggaeton como cultura popular

2.1 - História do reggaeton

No final dos anos 1970 e início dos anos 1980, músicos jamaicanos começaram a produzir um estilo musical para se diferenciar do reggae, já conhecido no mundo por meio do cantor Bob Marley. Surgiu então o dancehall (também chamado de ragga), um gênero com batidas mais dançantes e que tinha a inserção de palavras cantadas em rap. No começo da década seguinte, as canções de dancehall já eram incrementadas com batidas e sonoridades de programas eletrônicos.

Em 1990, o artista jamaicano Shabba Rank lançou a música chamada “Dem Bow”, considerada a primeira a ter a batida “*dembow riddim*”⁴. Seu sucesso foi tanto que a partir dela criou-se o gênero dembow. Essa sonoridade foi se popularizando em países como Honduras, Costa Rica, Panamá e, principalmente, Porto Rico.

Produtores e cantores porto-riquenhos apropriaram-se do “*dembow riddim*” para criar músicas misturadas com a batida da salsa, além da inserção de letras em espanhol inspiradas no rap produzido no Panamá, bem como no hip hop, gênero popular nos Estados Unidos. No artigo “*Pal Mundo: el mundo académico ante al reggaetón de los noventas pa’acá*”, Mell Rivera (2016) escreve que determinar o surgimento exato do reggaeton é um processo complexo.

Rastrear los orígenes del reggaetón resulta complejo y las narrativas oficiales/preponderantes me parecen simplistas en cuanto frecuentemente

⁴ O termo *riddim* vem da palavra em inglês *rhythm*, que significa “ritmo”. Na Jamaica, é usado como um vocabulário musical, designado para o padrão de um ritmo; neste caso, a batida *dembow*.

vinculan el origen del reggaetón a una nacionalidad particular. (...) Hablar de un reggaetón singular y unitario es, quizás, imposible, sino que este toma diferentes formas en diferentes lugares. (...) La modalidad particular de reggaetón que alcanza entrar al mercado internacional, y así adquirir mayor visibilidad, es la modalidad del reggaetón que se desarrolla en Puerto Rico. (RIVERA, M., 2016, p. 18)

Ainda que o reggaeton tenha se fortalecido em Porto Rico, é um gênero musical de origem mista. Os países da América Central, principalmente, influenciaram na sua evolução. No decorrer dos anos 1990 e 2000, o estilo foi ganhando ainda mais força nas periferias de nações como Panamá, Honduras, México, Guatemala e até nos Estados Unidos, em comunidades latinas.

O termo “reggaeton” foi criado em meados da década de 1990. É a junção das palavras *reggae* e *maraton* – como eram chamadas as batalhas de rima do rap em espanhol.

Desde o seu início, o estilo sofre discriminação, principalmente porque as letras continham (e ainda contém) conteúdos com apelo sexual, violento e machista, como aponta Angel Rodríguez Rivera (2016).

Las letras de las canciones se centran principalmente en los temas de violencia de los sectores pobres del país y el sexo. Además, integran de manera clara temas sobre la recuperación de un sentido lúdico de la vida. La entrada a los mercados oficiales no es tan importante. (RIVERA, A. R., 2016, p. 29)

A discriminação fez com que o gênero fosse chamado de *underground* pelos próprios reggaetoneros – os artistas do estilo – por bastante tempo, para que não sofressem retaliações, as quais serão exemplificadas mais a frente neste trabalho.

Em meados dos anos 2000, os reggaetoneros eram mais conhecidos entre o público latino-americano, principalmente os de língua espanhola, porém ainda não eram reconhecidos pelo mercado musical global. Foi em 2004, com o lançamento da música “Gasolina” – presente no álbum “Barrio Fino”, do cantor porto-riquenho Daddy Yankee – que o reggaeton ganhou holofotes mundiais. E somente nesta época o gênero começou a encontrar êxito comercial, conforme aponta a jornalista e vice-presidente da *Billboard Latin*, Leila Cobo, no livro “*La Fórmula ‘Despacito’*” (2021).

Aun sin ser un hit importante en la radio latina, "Gasolina" se convirtió en la canción latina con más atractivo mainstream probablemente desde "Macarena", tocada no solo por la radio mainstream de EE.UU., sino en todo el mundo, incluyendo a Europa y a Japón. Pero lo más importante, sin embargo, fue que Barrio fino y "Gasolina" abrieron la puerta a la expansión global del reggaeton. Hoy en día, el distintivo ritmo domina las listas globales

de streaming, y ha ubicado a la música y a los artistas latinos en el mapa de un modo inconcebible una década atrás. (COBO, 2021, p. 226)

Mesmo com o sucesso de “Gasolina”, o reggaeton continuou sendo um gênero massivo, basicamente, em alguns países da América Central, e continuava a enfrentar discriminação, inclusive projetos de proibição no próprio Porto Rico. Entre o final dos anos 2000 e início dos anos 2010, o preconceito era tanto que os reggaetoneros passaram a dizer que faziam “gênero urbano”, ou “música urbana”, para evitar o uso do termo “reggaeton”.

A título de exemplo, ainda na década de 1990, o grupo conservador *Morality in Media* criou uma campanha contra o estilo, a qual culminou com a apreensão e confisco de fitas-cassetes – que, segundo Rivera, A. R. (2016), “*se pasaban de mano en mano a través de las escuelas públicas de Puerto Rico y las fiestas de las comunidades pobres del país*” (p. 27).

Em um post publicado no Facebook⁵ em 16 de outubro de 2018, o pastor Milton Picon Diaz, presidente do *Morality in Media*, afirmou que os reggaetoneros que limpavam suas canções tornaram-se “ricos e famosos”, enquanto os que ignoraram a campanha enfrentaram histórias “cheias de dor”.

Muchos de los argumentos esgrimidos por este grupo planteaban que el reggaetón de alguna manera corrompería la sociedad, particularmente a la juventud de la sociedad, con su contenido, según ellos, obsceno y pornográfico. La oposición del grupo Morality in Media a la música underground llegó al nivel de que pidieron a la policía que llevara a cabo una investigación en cuanto a la supuesta situación de obscenidad en la música underground. Esta investigación policiaca desembocó en redadas a varias tiendas donde se vendía esta música en las cuales se confiscaron cientos de casetes de música underground. Estas redadas se llevaron a cabo en la primera semana de febrero de 1995. Se confiscaron sobre cuatrocientos casetes y discos compactos. (RIVERA, M., 2016, p. 20)

A ex-senadora de Porto Rico, Velda González, durante o seu mandato, condenava publicamente o gênero, e chegou a censurar algumas músicas. Além disso, segundo Monteiro (2019), em 1993, o governo porto-riquenho proibiu a circulação de discos de reggaeton.

Além da condenação das instituições públicas, a indústria midiática local teve grande participação na discriminação contra o gênero. Por exemplo, a jornalista Carmen Jovet, quando comandava o programa *Controversial*, líder de audiência na década de 1990 em Porto Rico, buscava polemizar e criminalizar o gênero musical. Em um episódio⁶, Carmen recebe artistas como Hector “El Father”, Tito “El Bambino”, Don Chezina, Master Joe e Alberto Style –

⁵ Disponível em: <https://www.facebook.com/page/365150683588511/search/?q=reggaeton>

⁶ Disponível em: <https://www.facebook.com/watch/?v=785842174854052>

grandes nomes na época – e tanto ela, quanto o público, questionam de modo negativo, as letras, os vídeos e até as roupas usadas pelos reggaetoneros.

Rivera, M. (2016) cita, ainda, um artigo publicado na revista *Claridad* no meio dos anos 1990, feito por Liliana García Arroyo.

Aunque la autora no asume un tono contundente, me parece que insinúa que si, en efecto, el reggaetón no podía lograr superar su obscenidad pornográfica, entonces debía ser censurado por el estado, como también debía ser censurada la pornografía, para proteger a la juventud. De esta manera, García Arroyo vincula el sistema industrial capitalista con el reggaetón y lo pornográfico, cosas que sirven, según ella, para promover una suerte de escapismo letárgico en la juventud, que impide la revolución y, además, propaga ideas machistas, sexistas y de cosificación de la mujer. (RIVERA, M., 2016, p. 21)

No artigo “*More Than Just a Beat: The Phenomenon of Reggaetón*” (2016), a pesquisadora Dorsía Smith Silva aponta que, no início dos anos 2000, dois documentários foram essenciais para ajudar a transformar a imagem negativa do gênero. São eles “*The Chosen Few*”, lançado em 2004; e “*My Block: Puerto Rico*”, de 2006.

O primeiro, “*The Chosen Few*”, foi produzido em Porto Rico e contém entrevistas e performances ao vivo de Vico C, El General, Daddy Yankee, Don Omar, Tego Calderón, Luny Tunes e outros importantes artistas do gênero na época. Segundo Silva (2016), o álbum deste documentário vendeu mais de 500 mil cópias. Além disso, a produção colocou o reggaeton nos holofotes, mostrando mais de sua história, moda e ideologias.

Já o segundo, “*My Block: Puerto Rico*”, foi realizado pela MTV dos Estados Unidos e apresenta o jornalista e músico Sway Calloway entrevistando vários reggaetoneros. De acordo com Silva (2016), o documentário ajudou o reggaeton a ganhar espaços na mídia estadunidense, com matérias em veículos importantes como *The New York Times*, *Los Angeles Times* e *Rolling Stone*.

Além disso, Silva (2016) aponta que a participação de reggaetoneros no Grammy Latino de 2005 aumentou o alcance do estilo de modo positivo. A concepção é reforçada por Monteiro (2017).

(...) A exibição de doze reggaetoneros, os 12 Discipulos, (...) na premiação do 6º Grammy Latino, em 2005, representa simbolicamente não só a incorporação do gênero pela indústria cultural, no sentido de o Grammy ser um espaço de legitimação para diversos ritmos latinos, mas também representa uma transição entre a salsa e os salseros, como antigos representantes da música e cultura porto-riquenha, sendo substituídos pelo novo ritmo e seus representantes. (MONTEIRO, 2017, p. 22, 23)

Marcante para o gênero, a apresentação no Grammy fez referência a grandes artistas da salsa – gênero que, até então, mais representava Porto Rico. Além da sonoridade de músicas tocadas, os 12 artistas que entraram no palco vestiam calças jeans largas e camisetas pretas estampadas com fotografias de cantores de salsa. Na ocasião, interpretaram a canção “*Quítate Tú Pa Ponerme Yo*”, que, em tradução livre, significa “saia você para que eu entre”.

Monteiro (2017) também comenta sobre o documentário “*La Clave*” (2010), que analisa as semelhanças entre o reggaeton e a salsa.

(...) A “clave” é um compasso marcado por meio de palmas, vindo da África Ocidental através dos negros que foram escravizados. Esse padrão rítmico marcado pelas palmas, e instrumentalmente marcado pelos tambores, são a base tanto para a salsa, como para o reggaeton, sendo que nesse caso utilizam-se versões eletrônicas para marcar essa cadência do tambor. (...) A salsa também passou por uma fase, por assim dizer, onde era discriminada pelas camadas mais altas da sociedade *Boricua*⁷, por ter surgido nos bairros pobres da ilha, por falar da realidade vivida nesses locais, por ter sua execução marcada por tambores negros, por ser *callejera*. (MONTEIRO, 2017, p. 23, 24)

Diante desse cenário, poderia se pensar que o reggaeton, assim como a salsa, seria positivamente ligado à cultura de Porto Rico. Porém, a pesquisadora Mildred Candelario-Rodríguez (2016) aponta que isso não é a realidade.

Sin embargo, a pesar de que algunos reggaetoneros perciban a los salseros como los maestros, no necesariamente se considera o se piensa el reggaetón como ritmo nacional en el imaginario colectivo. Tampoco goza del prestigio o el estatus que tiene la salsa puesto que cuando se piensa en reggaetón, muchos sectores tienden a asociarlo con el crimen, la violencia y el sexo explícito. También, impera la percepción de que un mercado particular es el que lo consume y que corresponde a los jóvenes del caserío, que a su vez se estigmatizan como criminales. (CANDELARIO-RODRÍGUEZ, 2016, p. 53)

Nessa questão da discriminação contra o gênero, entra ainda o debate sobre o papel da mulher no reggaeton. A pesquisadora Verónica Dávila Ellis (2016) menciona como as mulheres são postas como objeto sexual no ritmo.

(...) *El reggaetón se encarga de fijar los géneros en posiciones heteronormativas, utilizando a la mujer como el objeto que estructura el performance musical. Además, la representación simultánea de la mujer recatada y decente en el espacio público, pero deshinibida y sumisa en el privado constituyen el objeto del deseo del reggaetonero.* (ELLIS, 2016, p. 61)

⁷ Boricua é o nome dado às pessoas que nascem em Porto Rico.

Conforme aponta Monteiro (2017), algumas músicas são, de fato, “violentas e bastante problemáticas no que tange aos direitos das mulheres” (p. 14). Isso contribuiu com que o gênero foi discriminado, mas é importante lembrar que o machismo e o sexismo não são problemas limitados ao reggaeton.

Pelo contrário, a objetificação do corpo feminino, a violência contra a mulher e o cerceamento da liberdade feminina são temas que estão presente nos mais distintos gêneros musicais, assim como estão presentes em programas de televisão, em propagandas publicitárias, entre outros visto que vivemos uma sociedade machista, sexista e patriarcal. (MONTEIRO, 2017, p. 14)

Por exemplo, na apresentação do Grammy de 2005, a única mulher no palco foi a cantora Ivy Queen. Para Monteiro (2017), ela é uma das principais representantes do gênero – ainda dominado por homens – justamente por cantar sobre o empoderamento feminino. A autora cita, ainda, que a corporeidade e sexualização dos corpos das mulheres também pode ser entendida como uma forma de resistência. Porém, essa questão deve ser analisada com cautela.

Entendendo que esses gêneros musicais são compostos predominantemente por homens, as poucas mulheres presentes são entendidas como uma resistência a essa dominação. Entretanto essa resistência deve ser analisada com certa cautela, dado que por vezes, acaba-se por reafirmar estereótipos que mantêm as mulheres em uma posição socialmente subalterna e também que as relações entre essas cantoras e a indústria cultural se dá de forma muito contraditória e conflituosa, indo desde as questões estéticas até sua relação com o mito da democracia racial ainda existente. (MONTEIRO, 2017, p. 83)

Ainda segundo Monteiro (2017), o sexo é outro tema frequentemente abordado nas músicas do gênero, o que é usado também como justificativa para sua discriminação por parte de grupos conservadores.

No documentário “*Chosen Few*” (2004), reggaetoneros falam sobre essa temática, explicam e desenvolvem seus pontos de vista sobre tal. De modo geral, o que a maioria comenta sobre o tema é sua recorrência, ou seja, não é nada novo para o público. É um tema que é explorado por produções publicitárias, por produções televisivas, por canções de outros gêneros musicais, entre outros. A maioria dos entrevistados justifica que se o sexo é explorado de tantas formas diferentes é justamente porque vende. (MONTEIRO, 2017, p. 24)

Como mencionado anteriormente, mesmo com o sucesso da canção “Gasolina”, que recebeu holofotes mundiais no início dos anos 2000, o gênero seguiu sendo mal visto por um bom tempo, a ponto dos próprios artistas renegarem o termo “reggaeton”. A virada começa a

partir de 2012, com a ascensão do artista colombiano J Balvin, que abraçou o gênero. Um de seus primeiros sucessos mundiais é a música “Ginza”, em que ele canta: “*Si necesita reggaeton, ¡dale!*” – uma demonstração de que ele não tinha receio de se mostrar um reggaetonero.

Nessa época, aliás, o reggaeton encontrou uma nova cena: a Colômbia, principalmente a cidade de Medellín. Se no início Porto Rico foi o berço de importantes artistas do gênero, agora o país sul-americano abrigava os próximos grandes nomes do estilo. É lá, por exemplo, que o cantor Nick Jam reconstruiu a sua carreira. Ele fez muito sucesso em Porto Rico, onde começou, mas depois de enfrentar discriminação por parte do governo e de instituições conservadoras, além de se envolver em desentendimentos com outros artistas, mudou-se para Medellín para recomeçar.

Outro momento importante para o reggaeton aconteceu em 2017, quando foi lançada a canção “Despacito”, do porto-riquenho Luis Fonsi com Daddy Yankee, e que se tornou um sucesso rapidamente. O videoclipe é um dos mais vistos da história do YouTube, e a música ficou por 16 semanas na lista “Hot 100” da *Billboard*. Além disso, ganhou uma versão remix com a participação do canadense Justin Bieber, o que ajudou a impulsionar o seu alcance pelo planeta.

Para Cobo (2021), o consumo de reggaeton pelo mundo pode ser medido pelos períodos “antes” e “depois” de “Despacito”.

"Despacito" realzó la avalancha de temas latinos que lo habían precedido y que le sucedieron, éxitos que encontraron una visibilidad a nivel global sin precedentes, gracias a la proliferación de los servicios de streaming en un mundo cada vez más pequeño. (COBO, 2021, p. 14)

Cobo (2021) ainda menciona que as plataformas de streaming, como Apple Music, Amazon Music Deezer, Spotify, e até o YouTube tiveram papel de peso na ascensão do reggaeton no mundo – tema que será aprofundado no terceiro capítulo deste trabalho –, mas isso também se deve ao fato de que o gênero conversa com diferentes culturas.

No episódio dedicado ao reggaeton no documentário “*The Beat Diaspora*”⁸, produzido pelo canal brasileiro KondZilla, é apresentado que o reggaeton tem base rítmica também na bomba e na plena, estilos tradicionais de Porto Rico com raiz na música africana. A própria batida “*dembow riddim*” é uma influência da cultura afro-caribenha, marcada pela presença do tambor. Assim como a clave, citada por Monteiro (2017) devido ao documentário “*La Clave*”.

⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=btNMdobXk7o>

Além disso, a partir de seu crescimento global, artistas de diferentes gêneros começaram a incorporar o reggaeton. No Brasil, isso aconteceu com o sertanejo, o brega e o funk. Por exemplo, a cantora carioca Anitta é uma das artistas que mais bebe dessa fonte.

A partir do fortalecimento do movimento reggaetonero na Colômbia, do lançamento de “Despacito” e da variedade de artistas apostando no gênero, o reggaeton tornou-se uma das principais manifestações artísticas da América Latina a ganhar reconhecimento internacional.

Para se ter ideia do sucesso atualmente, o reggaetonero colombiano J Balvin foi o quarto cantor mais tocado no planeta no Spotify em 2018. E o porto-riquenho Bad Bunny liderou a lista de artistas com mais *streams* na plataforma musical por três anos consecutivos, em 2020, 2021 e 2022. Os dois artistas são alguns dos maiores nomes do gênero no momento.

Os mecanismos da indústria cultural auxiliaram e tiveram muita importância na disseminação do reggaeton como um fenômeno cultural e de consumo por outras partes do planeta. Porém, assim como outras manifestações da cultura popular, esse impulsionamento da indústria cultural não elimina as características de cultura popular latino-americana do reggaeton, como será visto a seguir.

2.2 - Reggaeton é cultura popular

Como dito no primeiro capítulo, a música é uma das principais expressões artísticas da cultura popular. No artigo “*Acumulación Subalterna: Cultura, Clase, Raza y Reggaetón*” (2016), Rivera, A. R. aponta que o reggaeton é música popular, visto que se fortaleceu em comunidades subalternas de Porto Rico – mas é importante lembrar que o gênero tem origem mista, e nasceu espontaneamente a partir da colaboração cultural com mais comunidades da América Central, como os músicos jamaicanos que criaram o dancehall (ou ragga).

El reggaetón se constituye como una nueva comunidad imaginada. Una comunidad sin pretensiones de convertirse en el consenso de lo que son los puertorriqueños. Es una comunidad imaginada subalterna que existe al interior y como resistencia y respuesta a la hegemónica. Es la renuncia a la pretensión de unidad para la celebración de la diferencia a partir de elementos de clase y raza que surge precisamente de los sectores que son invisibilizados de La Gran Familia Puertorriqueña: pobres, negros y sus manifestaciones socio-culturales. (RIVERA, A. R., 2016, p. 32)

Além disso, Rivera, A. R. (2016) considera que o reggaeton pode ser classificado como uma “manifestação subordinada na medida em que é racializada” (p. 26).

Es racializada en la medida en que es una expresión de sectores que representan la afro-puertorriqueñidad como elemento cotidiano y no folklórico. Es una manifestación de clase social en la medida en que surge, se desarrolla, produce y reproduce desde los sectores más empobrecidos de la sociedad. Es una manifestación de clase no en el sentido de la ortodoxia marxista de la clase obrera sino en el sentido de una ampliación acelerada de los márgenes sociales y económicos de la sociedad de acumulación posfordista. (...) Representa una juventud negra. Representa una juventud que resiente y resiste la oficialidad. Representa sectores pobres de la sociedad que ven la vida de manera distinta a lo hegemónico. (...) El reggaetón representa así una comunidad imaginada subalterna alejada del consenso social dominante. (RIVERA, A. R., 2016, p. 26, 33, grifo meu)

A popularização do reggaeton se fortaleceu em Porto Rico em meados dos anos 1990, em uma época de crise econômica no país, período em que as periferias tinham poucas opções culturais e de sustento. Segundo Rivera, A. R. (2016), no início, essa manifestação musical não buscava “aceitação da oficialidade” (p. 28). Assim, reforçava a identidade das comunidades subalternas de onde surgiu.

Su mercado estaba definido por las experiencias de los sectores sociales pobres. Eran las generaciones subsiguientes de los salseros de los '70 que ya no tenían espacios de comunicación masiva cultural propia. Establecía un lenguaje y experiencias propias de estos sectores sin preocuparse por la aceptación de la oficialidad. (RIVERA, A. R., 2016, p. 28)

Com seu crescimento, o reggaeton passou a ganhar espaço na televisão e emissoras de rádio em Porto Rico. As letras das músicas abordavam temas intrinsecamente ligados às questões da vida urbana, tais como violência, drogas e sexo. Para Rivera, A. R. (2016), o reggaeton se estabelece a partir de três elementos fundamentais: a sexualidade livre, a extralegalidade, e a nova ética de vida.

No sentido da sexualidade livre, cabe comentar que, no início do reggaeton, a representação das mulheres nas canções foi construída atrelada à imagem de submissão e hipersexualização.

El reggaetón ayudó a promover una imagen de masculinidad excesiva. (...) A través del uso de ropa deportiva, gorras de los equipos de béisbol de las grandes ligas, las chaquetas de diseñador y la joyería o bling bling, los hombres en el reggaetón apropian detalles de la estética del rap y el hip hop comercial afroamericano para hacer alusión visual de la hipermasculinización de la que sus canciones alardean. Este exceso que recurre a prótesis materiales con las que los reggaetoneros se trajean se apoya también del cuerpo femenino que los acompaña, tanto en videos musicales como a través del response femenino que se oye en las canciones. (ELLIS, 2016, p. 60, 61)

A América Latina e a cultura latino-americana, por conta de seu histórico colonial, carregam estereótipos machistas, como citou o pesquisador Barbosa (2022). Assim, o reggaeton se estabelece como uma expressão artística também com traços de machismo, elemento característico dos nós históricos-estruturais da matriz colonial de poder, conceito elaborado por Quijano e explicado nas palavras de Mignolo (2005), citadas anteriormente neste artigo.

Como podemos ver en el reggaetón, la sexualidad trasciende las relaciones de pareja. Es parte de un vacilón más amplio fuera de consideraciones ético-morales religiosas. La sexualidad es cotidiana, aunque sea sexista y violenta. La participación de las mujeres es activa, a pesar de lo sexista del proceso. La participación femenina las convierte en objeto y sujeto al mismo tiempo, rompiendo con la dicotomía discursiva clásica de la cosificación de las mujeres. (RIVERA, A. R., 2016, p. 35)

Porém, Rivera, A. R. (2016) também indica que o gênero deu espaço para que mulheres pudessem cantar sobre sexualidade e prazer feminino.

La relación sexual, además de ser parte de un vacilón más amplio, entrelaza unas relaciones de género interesantes. Por un lado, contiene todos los elementos patriarcales de subordinación de las mujeres. Por otro lado, al ser una relación de solo placer, establece mujeres activas en el proceso de esa sexualidad. (...) No es solo la receptora de una acción masculina. (RIVERA, A. R., 2016, p. 34)

Como Hall (2003) aponta, não seria possível existir uma cultura popular totalmente autêntica e autônoma, sem dominação cultural e relações de poder – uma das características do patriarcado.

Há, ainda, o racismo, elemento presente na configuração colonial da América Latina e, conseqüentemente, na cultura popular latino-americana. Rivera, A. R. (2016) comenta que, em Porto Rico, há uma identidade nacional imaginada, chamada *Gran Familia Puertorriqueña*.

Esa identidad está basada principalmente en la tradición hispana que la hegemonía de clase en Puerto Rico establece como lo criollo puertorriqueño. Es una identidad de exclusión de sectores raciales y de clase que no estén atemperados a esa hispanofilia. Ese imaginario de nación es blanco, jibaro, católico y sin diferencias de clase o raciales. (RIVEIRA, A. R., 2016, p. 32)

O pesquisador Guillermo Rebollo Gil (2016) aponta que, em relação ao racismo, o reggaeton “age” em duas pontas: o de reforçar estereótipos, mas também contribuir com questionamentos sobre a *Gran Familia Puertorriqueña*.

Acerca de la conexión entre raza, racismo y reggaetón en Puerto Rico, Petra Rivera-Rideau arguye que el reggaetón, por un lado, exhibe las marcas de los estereotipos de la negrura como peligrosa, descontrolada y/o de sospecha; mientras que, por otro, saca a la luz las contradicciones inherentes al discurso dominante en torno a la composición racial de la nación, según el cual las y los puertorriqueñas somos, cuando no fenotípicamente, al menos culturalmente blancos. (GIL, 2016, p. 44)

Como sinalizado por Hall (2003), a cultura popular é arena de resistência e consentimento: “a cultura popular é um dos locais onde a luta a favor ou contra a cultura dos poderosos é engajada; é também o prêmio a ser conquistado ou perdido nessa luta” (p. 246).

O que, na história do reggaeton, pode ser associado com a questão da identidade nacional imaginada e o racismo, bem como com as diversas ações de repressão que sofreu, transformando-se, pela elite porto-riquenha, em um objeto da ilegalidade.

Conforme menciona Rivera, A. R. (2016), a extralegalidade – ou a ilegalidade – é um dos três elementos centrais na formação do estilo musical.

Lo ilegal no solo se recupera. Lo ilegal se defiende y usa como elemento que define quién y a quién se canta. No solo es lo ilegal, en oposición a la representación de la oficialidad legal. (...) Ser parte de un margen ilegal es parte fundamental de su identidad. (RIVERA, A. R., 2016, p. 35)

Monteiro (2019) afirma que é a partir do aumento da visibilidade midiática em Porto Rico, ainda nos anos 1990, que o reggaeton começa a ser visto como um “problema social”, gerando conflitos e disputas ideológicas no país. Isso porque o estilo começou a ser perseguido por políticos, religiosos e grupos conservadores, que consideravam as canções vulgares.

Isto significa que não é relevante para a sociedade porto-riquenha se a violência cantada pelos reggaetoneros (...) é vivida por aquelas comunidades. O que importava para a opinião pública é que as letras são violentas e obscenas, e, portanto, deveriam ser escondidas (MONTEIRO, 2019, p. 801).

Mesmo com toda a visibilidade e triunfo que alcançou nas últimas décadas, o gênero ainda enfrenta situações de repressão em diferentes países. Por exemplo, em 2012, um decreto do governo de Cuba proibiu que canções de reggaeton tocassem em lugares públicos, como estabelecimentos comerciais, ônibus e centros oficiais. No México, em 2020, o senador Salomón Jara Cruz quis proibir músicas de reggaeton com teor machista. Neste mesmo ano, a *Asociación de Consumidores y Usuarios de Honduras* (Acosumeh) solicitou a proibição ou regulação do gênero no país. Ações similares já foram reportadas na Guatemala, na Espanha e na Colômbia.

(...) En Cuba, por ejemplo, el reggaetón funciona o puede funcionar como un dispositivo subversivo en contra del estado. Según la lectura de Geoff Baker (en *The Politics of Dancing: Reggaetón and Rap in Havana, Cuba*), el rap en Cuba ha sido, de cierta manera, cooptado por el estado en cuanto el rap usualmente, al menos en el contexto de Cuba, incluye algún tipo de mensaje antimperialista. En este sentido, según Baker, el estado ha territorializado el rap al proveerle fondos y promoverlo culturalmente. El reggaetón, por su parte, no se ocupa de mensajes políticos concretos, sino que, más bien, funciona al nivel sub-discursivo del baile. Al no ser un género 'político' en el sentido tradicional y tener letras que invitan al baile y el desenfreno, el reggaetón en Cuba no es apoyado por el estado, sino que es, en muchas ocasiones, censurado. De esta manera, el reggaetón subvierte el orden del estado al negarle incluso el diálogo y plantearse desde un lugar fuera del discurso sofisticado y retórico. (RIVERA, M., 2016, p. 23)

Essa repressão institucional pode ser interpretada, de certa maneira, como uma atitude colonial no sentido que não dá valor à essa produção cultural subalterna, justamente por ter sido originária nas periferias. Isso também pode ser atrelado aos domínios do conhecimento e da subjetividade, presentes na matriz colonial de poder, elaborado por Quijano e comentado por Mignolo (2016).

Para evitar que culturas subalternas, como o movimento do reggaeton, perpetuem sofrendo limitações dentro dessa lógica, seria necessário adotar o conceito decolonial, como explica Mignolo (2016).

(...) O pensamento e a ação descoloniais focam na enunciação, se engajando na desobediência epistêmica e se desvinculando da matriz colonial para possibilitar opções descoloniais – uma visão da vida e da sociedade que requer sujeitos descoloniais, conhecimentos descoloniais e instituições descoloniais. O pensamento descolonial e as opções descoloniais (isto é, pensar descolonialmente) são nada menos que um inexorável esforço analítico para entender, com o intuito de superar, a lógica da colonialidade por trás da retórica da modernidade, a estrutura de administração e controle surgida a partir da transformação da economia do Atlântico e o salto de conhecimento ocorrido tanto na história interna da Europa como entre a Europa e as suas colônias. (MIGNOLO, 2016, p. 6)

Rivera, M. (2016) comenta sobre um artigo publicado na revista *Claridad*, em 1996, escrito pelo poeta Edwin Reyes. No texto em questão, Reyes aponta que a música *underground*, ou seja, o reggaeton, é algo incômodo, distante da música erudita e bela que representaria a nação porto-riquenha.

Como vemos, las críticas al reggaetón se articulan, de una manera resumida, a partir de un discurso de la obscenidad/pornografía y un discurso que busca

dictar cual es la verdadera Puertorriqueñidad con P mayúscula. (entiéndase no el reggaetón, porque es muy 'sucio' y tiene demasiada influencia yanqui.) Todo esto en aras de defender una 'juventud puertorriqueña (entiéndase una juventud blanca, de clase media pa'arriba, con ciertos valores). (RIVERA, M., 2016, p. 22)

A nova ética de vida é o terceiro elemento fundamental na formação do reggaeton, segundo Rivera, A. R. (2016). Isso faz referência ao sentido lúdico, de diversão e de prazer que as canções do gênero costumam abordar. Características que se adequam ao sentido de resistência da cultura popular, comentado por Hall (2003).

Dentro de la manifestación cultural que es el reggaetón se usan drogas, se consume alcohol y se tiene sexo dentro del marco de pasarla bien. No hay planteamiento articulado que no sea el de una manera de vivir distinta. La centralidad de todo el planteamiento es una reconceptualización de la vida desde el disfrute. Se viola la ética de trabajo capitalista en tanto y en cuanto lo más importante es disfrutar la vida. Eso en sí mismo implica un respuesta de resistencia a la ética de vida, religiosa y moral en la sociedad puertorriqueña. Es el planteamiento de que en el margen se vive distinto. Es otra sociedad. (RIVERA, A. R., 2016, p. 36)

Outro aspecto que adequa o reggaeton ao conceito de cultura popular é a forma de comunicação que não necessita dos meios tradicionais, como a imprensa. Vale lembrar que na década de 1990, veículos de comunicação de Porto Rico incentivaram ações discriminatórias contra o gênero.

Desde o início do ritmo, uma das maneiras que os artistas usam para se comunicar são a *tiraera*, *fronteera* e *roncaera*. Tratam-se de “categorias” do reggaeton usadas como batalha ou autoafirmação. Em uma matéria publicada no portal Reggaeton Brasil, o jornalista Gabriel Guimarães explica os três termos.

Também conhecida como "Diss", em inglês, a Tiraera nasceu junto com o Reggaeton no final dos anos 1980, quando os rappers se enfrentavam nos palcos, como nas conhecidas batalhas de rimas. (...) Para decidir quem era de fato o melhor na hora de rimar, os cantores lançavam músicas falando mal ou até mesmo dizendo fofocas sobre os oponentes. (...) Se na Tiraera o alvo da canção é bem claro, a Fronteera vai para todos os oponentes, mas ao mesmo tempo a nenhum. Não entendeu? Bem, quando um reggaetonero faz uma Fronteera, ele quer mostrar ao público e a sua concorrência que é o melhor no gênero, o mais "calle" e o que mais sabe rimar, porém não é mencionado nenhum nome. (...) A Roncaera está presente em quase todas as canções de Reggaeton. Conhecida também como "Outro", é a parte que geralmente aparece no final da música mencionando os nomes dos artistas, produtores, compositores e até empresários. Essas menções vêm sempre acompanhadas por

alguma frase de efeito, metendo uma "marra" de que aquele é o melhor time, e que ninguém se compara a eles. (GUIMARÃES, 2017)⁹

A pesquisadora Doris Martinez, no artigo “*Estrategias lingüísticas empleadas por los raperos / reggaetoneros puertorriqueños*” (2016), aponta que a forma como os artistas de reggaeton cantam, adotando termos específicos e fazendo determinadas escolhas gramaticais, ajudam a construir a identidade da comunidade reggaetonera. Ela cita, ainda, que a maneira como eles falam não é prestigiada pela sociedade burguesa e branca, assim as classes subalternas encontram no reggaeton um “*instrumento de identidad, que refleja su día a día y les posibilita crear espacios de resistencia y exclusión de la mirada externa*” (p. 80).

Em entrevista ao documentário “*The Beat Diaspora*”, do canal KondZilla, a professora Marissel Hernández Romero afirma que o reggaeton, em Porto Rico, ocupa espaço de música de resistência e denúncia. Ela ainda aponta que as habitações populares, destinadas às classes sociais mais baixas, são diretamente ligadas com o gênero.

Na mesma linha de pensamento está o pesquisador Omar Ruiz Vega. No artigo “*Representando al ‘Barrio Fino’: un análisis del video musical de Gasolina*” (2016), ele descreve que, desde o início, muitos reggaetoneros cultivam um vínculo com os bairros mais pobres de Porto Rico.

Es muy común escuchar en canciones de básicamente cualquier artista de reggaetón alguna referencia a un barrio o caserío de Puerto Rico, en ocasiones aquel en el cual el artista se crió o con el cual tiene algún tipo de vínculo emocional. (...). Alusiones a la vida dentro de estos espacios marginados forman también un tema recurrente en las canciones del género, aun cuando estas tienden a enfatizar (y exagerar) los aspectos vinculados al narcotráfico y a la violencia en estos sectores (...). Esta presencia tan marcada del barrio y el caserío puertorriqueño en el reggaetón ha ayudado a proyectar y a mercadear el género y a sus artistas como “la voz del barrio y el caserío”, o sea como símbolos identitarios de las comunidades más pobres de la isla. Muchos videos de reggaetón contribuyen grandemente a este discurso identitario promovido en el género a través de sus imágenes y mensajes visuales. (VEGA, 2016, p. 109)

Nesse sentido, vale lembrar que Ferreira (1995) cita que “a cultura subalterna contém elementos que podem contribuir para romper o isolamento a que as classes populares estão condenadas” (p. 85). Assim, essa ligação que alguns reggaetoneros têm com os bairros marginalizados se enquadram na ideia que a pesquisadora aponta como resistência cultural para a preservação da identidade da cultura popular.

⁹ Disponível em: <https://www.reggaetonbrasil.com/2017/12/entenda-diferenca-entre-tiraera.html>

Por esse motivo acima e os demais citados neste capítulo até agora, Rivera, A. R. (2016), considera que o reggaeton é mais do que apenas uma expressão artística.

Es una expresión racializada y de clase que se constituye como comunidad imaginada subalterna, en resistencia a la oficialidad hegemónica cultural en Puerto Rico. Esta comunidad imaginada pasa constantemente por procesos de cooptación y reapropiación por parte del proceso de acumulación de capital dominante. (RIVERA, A. R., 2016, p. 37)

Diante dos exemplos, é perceptível como o reggaeton não é uma manifestação artística imposta pela indústria cultural – mesmo que tenha sido impulsionado internacionalmente por ela –, mas sim um movimento que nasce no seio de comunidades subalternas, gerado a partir da vontade de demonstrar uma identidade cujas raízes estão na cultura afro-caribenha e nas classes sociais mais baixas da América Latina.

2.3 - Análise de clipes e músicas

Para Rivera, M. (2016), a canção “Gasolina”, lançada em 2004, abre portas para muitos artistas de reggaeton, e muda a forma que o ritmo é estudado e discutido na mídia e na sociedade de Porto Rico – o que não significa que deixa de ser alvo de projetos de discriminação.

Ainda segundo Rivera, M. (2016), “Gasolina” é o primeiro hit de reggaeton a ser incorporado nas rádios estadunidenses, bem como a conquistar o primeiro lugar em listas da *Billboard*. Por isso, ainda que o tempo passe e o gênero se transforme, essa música é extremamente importante para a sua análise histórica.

A canção “Gasolina” traz referências diretas à cultura latino-americana. A primeira frase é: “*Zúmbale mambo, pa' que mis gatas prendan los motore*”. Aqui, o trecho fala do mambo, estilo musical originário dos Estados Unidos, mas popular em Cuba e outros países da América Central.

O tema central da canção é o divertimento de mulheres. A letra traz falas sobre as mulheres dançarem e aproveitarem a vida, como em “*Todos los weekend, ella sale a vacilar / Mi gata no para de janguear, porque / A ella le gusta la gasolina*”. Segundo Rivera, A. R. (2016), nesses momentos Daddy Yankee “*está hablando de un disfrute, que no tiene mayores compromisos más allá de ese momento específico de disfrute*” (p. 34). Essa parte pode ser associada ao aspecto lúdico, de diversão e de prazer que o reggaeton como um todo contém, conforme citado pelo mesmo autor e comentado na história do gênero neste trabalho.

Em grande parte do videoclipe¹⁰ da música, Daddy Yankee está em um local que lembra uma pista de corrida, como um autódromo, e há muitas mulheres com roupas curtas, com o corpo bem à mostra, dançando perto dele, além de cenas com carros e motos acelerando. Segundo Omar Ruiz Vega (2016), essa característica reforça as mulheres como submissas e objetos sexuais.

Este tipo de representación de la mujer como un tipo de adorno y objeto de deseo sexual del hombre es muy común en los videos de reggaetón, en los cuales se tiende a reproducir la narrativa hipermasculina que caracteriza muchas de las canciones del género. (VEGA, 2016, p. 110)

Em determinado minuto, o clipe muda completamente de atmosfera, mostrando vários policiais e Daddy Yankee em um lugar que lembra um bairro pobre. Conforme aponta Vega (2016), essas cenas não estão relacionadas à temática de “Gasolina”, mas sim com o título do álbum em que a canção está presente: “Barrio Fino”. A ideia seria representar, indiretamente, as comunidades pobres de Porto Rico – o que conseqüentemente também faz alusão às regiões desfavorecidas de toda a América Latina, porque as cenas de PMs com escudos de choque são comuns em várias regiões periféricas latino-americanas.

Esta manera de crear niveles de significación visual nuevos es utilizado frecuentemente en los videos de música popular (...). El barrio representado en este video no pretende querer identificarse de manera explícita con un lugar determinado. De esta forma se acentúa su valor simbólico como representante de todos los sectores pobres. (VEGA, 2016, p. 111)

De acordo com Vega (2016), os policiais que aparecem no vídeo estão com as iniciais PM nos escudos, o que seria uma alusão à polícia militar da Colômbia. Há também, escrita em uma parede, a seguinte frase: “... en el mismo origen de donde somos...”. Para o autor, tais elementos ligam o clipe a outras regiões da América Latina que sofrem com a repressão policial.

Esta relación solo puede ser apreciada en su totalidad cuando analizamos el video musical junto con el concepto y contenido del álbum Barrio Fino, al cual este intenta promocionar. Por otro lado, podemos observar que el vínculo que establece el video con las clases marginadas de Puerto Rico no excluye otras interpretaciones, ya que el inherente simbolismo del barrio representado admite unos parámetros interpretativos muy amplios. Bien podría considerarse ese “barrio fino” como representativo de todas las comunidades marginadas de Latinoamérica. Una interpretación no excluye a la otra. (VEGA, 2016, p.113)

¹⁰ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=CCF1_jl8Prk

Ainda nesta parte do bairro, o cantor está vestindo roupa preta, como uma jaqueta de couro, óculos escuros e uma corrente prateada em destaque, além de segurar uma arma. Como citou Ellis (2016), a roupa é um dos elementos que os cantores de reggaeton usavam (e ainda usam) para reforçar a masculinidade. Isso conversa com a hipermasculinização e sexualização das mulheres que a letra de “Gasolina” também tem.

Outra canção muito importante para a história do reggaeton é “Despacito”, de 2017. Na letra, Luis Fonsi e Daddy Yankee cantam sobre conquistar uma garota: “*Tú, tú eres el imán y yo soy el metal / Me voy acercando y voy armando el plan / Solo con pensarlo se acelera el pulso*”.

A letra tem conotação sexual – como Rivera, A. R. (2016) aponta ser comum no reggaeton – porém não de maneira explícita. Isso fica claro nos seguintes trechos: “*Quiero ser tu ritmo / Que le enseñes a mi boca / Tus lugares favoritos*”.

Como já citado neste trabalho, o videoclipe¹¹ de “Despacito” é o mais visto da história do YouTube¹². Nele, o cenário principal é a praia e as ruas do bairro La Perla, um dos mais pobres de San Juan, capital de Porto Rico. Em muitos momentos, Luis Fonsi e Daddy Yankee aparecem cantando juntos, cercados de pessoas dançando, como crianças, jovens e idosos, que parecem ser da comunidade. Tais cenas também podem ser associadas ao aspecto lúdico intrínseco ao reggaeton, como citado por Rivera, A. R. (2016).

No videoclipe, há também um papel de destaque para Zuleyka Rivera, porto-riquenha que foi Miss Universo em 2006. No vídeo, ela é apresentada em La Perla com roupas curtas, e, em outro momento, aparece em um clube de dança com um vestido cheio de brilho. Zuleyka representa a mulher a ser conquistada por Luis Fonsi, o que condiz com a letra da canção. Apesar da música não falar explicitamente de sexo e submissão da mulher, o protagonismo dela é evidenciado a partir de seu corpo, beleza e jeito sensual de dançar. A pesquisadora Alexandra Pagan Velez (2016), comenta que esse tipo de personagem, comumente atribuído às mulheres, é “*el estereotipo y las prácticas de reducir la mujer a su cuerpo o aun a partes de su cuerpo que la desproveen de su humanidad*” (p. 106).

Segundo Martinez (2016), é comum encontrar a ênfase da masculinidade nas letras de reggaeton de forma indireta. No caso do clipe de “Despacito”, o fato de Zuleyka ser apresentada com roupas curtas em La Perla levanta, ainda, uma questão sobre territorialidade. “*En este*

¹¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kJQP7kiw5Fk>

¹² O clipe de “Despacito” somava mais de 8 bilhões de visualizações em 19 mar. 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/trends/records/>

sentido, la masculinidad y el poder están unidos al territorio nacional. De manera que es en la isla donde puede ejercer su poder y ser señor” (p. 95).

Outro destaque do vídeo é que, na parte final, Luis Fonsi e Daddy Yankee estão em um clube de dança, onde há muitas pessoas dançando e se divertindo. Em algumas cenas, há foco em diferentes tambores, instrumentos musicais importantes não só para o reggaeton, mas também para várias manifestações musicais da América Latina, como a salsa, a bomba e a plena, já citadas neste trabalho, que são herança da música africana.

No reggaeton, por ser uma manifestação oriunda de classes mais pobres, muitos artistas são negros. No clipe de “Despacito” aparecem várias pessoas negras, entre elas algumas tocando os tambores. Os protagonistas, Luis Fonsi e Daddy Yankee, são exceções, visto que são homens brancos. Conforme comenta Oliveira (2021), o racismo na América Latina não acabou com o fim da colonização europeia.

Com mais de dez anos de diferença, as músicas “Gasolina” e “Despacito” carregam similaridades, além do fato de ser do reggaeton e ter o cantor Daddy Yankee como intérprete. Os temas falam de dança, festejar e curtir. Além disso, as duas focam em mulheres: na primeira, o destaque é para a diversão delas, enquanto na segunda é a conquista romântica que ganha atenção.

Em ambos os clipes, as mulheres aparecem como se fossem adornos e objetos sexuais, o que pode ser associado diretamente como uma herança do projeto eurocentrista, em que as mulheres foram colocadas em uma categoria que não chegava a ser de “humanos”, como cita Mignolo (2005). Vale citar que o machismo não é exclusivo da América Latina, tampouco do reggaeton. É um problema da sociedade patriarcal. Além disso, a cultura popular vai se transformando ao longo do tempo e, atualmente, existem artistas mulheres que incorporam temáticas feministas no gênero musical – como será visto em breve neste trabalho.

Os vídeos também enfatizam a territorialidade, mostrando representações de bairros onde há uma realidade própria, com seus atores sociais e estilos de vida. Em relação à circulação de bens culturais, a América Latina está na periferia do capitalismo, como indicou Barbosa (2022). Assim, ao destacar as comunidades pobres que representam, de certa maneira, a identidade do reggaeton, os videoclipes de “Gasolina” e “Despacito” também atuam como resistência ao menosprezo da produção cultural subalterna imposto pelas elites, o que é característico da América Latina. Vale lembrar que, conforme explica Mignolo (2016), “o centro/as periferias” são um dos nós históricos-estruturais heterogêneos da matriz colonial de poder que ainda operam na sociedade latino-americana.

Antes de “Gasolina”, outra música que fez sucesso em 2004 foi “Saoco”, de Daddy Yankee e Wisin. A letra é um reggaeton típico das antigas, que fala sobre conquistar uma mulher, com teor sexual mais explícito: “*La gata está buscando que le funda el foco / (Saoco, papi, saoco)*”.

Importante explicar o que significa a palavra saoco (ou saoko). Trata-se de um termo de origem africana que remete a “gingado”, “ritmo”, “alegria”, “movimento”, que se popularizou em alguns países da América Latina no início dos anos 2000. Além disso, está presente no nome artístico do cantor de salsa colombiano Wilson Manyoma Gil, mais conhecido como Wilson Saoko.

Ainda que Daddy Yankee e Wisin sejam os intérpretes da canção, os trechos “saoco, papi, saoco” são cantados por uma mulher não identificada. A voz feminina também está presente nas frases “*papi, ¿quién tú eres?*” e “*tu bizcochito*” – essa segunda é uma resposta direta a pergunta que os cantores fazem “*¿Quién tú ere’?*”, e a voz da mulher diz: “*tu bizcochito*”. Assim, a letra tem viés machista, de colocar a mulher numa posição de objeto sexual a ser posse de figuras masculinas.

O videoclipe¹³ de “Saoco” tem a mesma essência. Nele, os cantores tentam e conseguem invadir um acampamento só para mulheres em Isabela, município de Porto Rico. Todas vestem roupas muito curtas, ou biquínis, e muitas cenas focalizam nos corpos delas, enquanto os dois as espiam. Para invadir o acampamento, eles usam um carro de sorvete, que toca uma melodia infantil – o que poderia ser discutido pela ótica de como os corpos femininos são, muitas vezes, infantilizados e sexualizados ao mesmo tempo. Porém, essa discussão não é o foco deste trabalho.

Nas cenas do acampamento, os dois cantores vestem roupas esportivas e bonés de equipes de beisebol. Em outra parte do vídeo, quando o cenário muda para a noite, eles usam roupas escuras, óculos de sol e muitas correntes brilhantes. Como aponta Ellis (2016), as roupas são uma das ferramentas usadas pelos reggaetoneros para promover uma masculinidade excessiva. Para afirmar ainda mais isso, segundo a autora, é comum que os homens estejam perto do corpo de mulheres nos vídeos, ou tendo vozes femininas como resposta nas canções. Exatamente como é no videoclipe e na letra de “Saoco”.

Para Ellis (2016), exhibir as mulheres dançando a partir de uma visão masculina acaba ferindo as noções de respeitabilidade dos corpos femininos. “*Utilizar la sobresexualización del cuerpo femenino que baila, es decir, su sexual entrepreneurship, restituye agencia a las mujeres*

¹³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MABp9WlqWu8>

dentro del espacio del baile, la música e incluso en el espacio público de la zona urbana” (p. 64).

A partir dos anos 2010, com a maior participação e destaque das mulheres no estilo, o teor das letras foi mudando. O sexo ainda é um tema recorrente no reggaeton, mas o papel da mulher foi evoluindo para questões de empoderamento, como falar sobre o próprio prazer, a vontade de se divertir sem taxações e contra a violência de gênero. A espanhola Rosalía, que também explora o reggaeton, é uma das principais cantoras a trazer novos assuntos nas canções.

Em 2022, a artista lançou o álbum “Motomami”, em que há a faixa “Saoko”. É uma referência direta à música “Saoco”, mas cujo conteúdo é bem diferente. A letra é peculiar por ter vários temas, como moda, experiências de vida e elementos da natureza. Em geral, a mensagem da canção é sobre mudanças, evolução: “*Yo soy muy mía, yo me transformo / Una mariposa, yo me transformo / Make up de drag queen, yo me transformo / Lluvia de Estrellas, yo me transformo*”.

Assim, a cantora faz uma homenagem a um reggaeton clássico, mas sem fazer uma resposta direta ao machismo presente em “Saoco”. Na verdade, esse posicionamento fica em outra canção do álbum, “Bizcochito” – nela, Rosalía fala “*yo no soy y ni voy a ser tu Bizcochito*”. Esclarecendo, Daddy Yankee e Wisin, em “Saoco”, colocam as mulheres numa posição de pertencer a eles, enquanto Rosalía afirma claramente que não é, e nem será, de ninguém na letra de “Bizcochito”.

No clipe¹⁴ de “Saoko”, a espanhola parece fazer referências ao clipe de “Gasolina”. No início, ela está em um posto e mostra, literalmente, uma bomba de gasolina. Em seguida, começam a aparecer muitas mulheres, as quais pilotam suas motos. O vídeo é todo focado na cantora e suas companheiras percorrendo ruas de uma cidade em suas motos, fazendo manobras ousadas e arriscadas, como empinar o veículo automotor.

As motocicletas e carros são comumente dados como “elementos masculinos”, objetos de luxo para os homens. O espaço urbano automobilístico também é associado ao “universo masculino”. Tanto que, no clipe de “Gasolina”, Daddy Yankee aparece em uma pista automobilística. Em “Saoko”, ao colocar mulheres em destaque nesse tipo de cenário, Rosalía cria uma ideia de comunidade feminina contraventora dos estereótipos de gênero.

Além disso, abre espaço para que as mulheres se apropriem do prazer delas em um ritmo que, historicamente, as oprimiu. É como se fosse uma resposta: mostrar que as mulheres gostam de gasolina, mas do jeito, quando e como elas querem.

¹⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6o7bCAZSxsg>

CAPÍTULO 3 - O reggaeton nos serviços de streaming e a apropriação do ritmo pela indústria cultural

3.1 - O papel do streaming e a indústria cultural

Na década de 1990, em Porto Rico, o reggaeton dependia das rádios e emissoras televisivas locais para que as canções e videoclipes fossem veiculados. Com a discriminação do estilo, isso se limitou a fitas-cassetes comercializadas e repassadas de forma ilegal, como já mencionamos neste trabalho.

Rivera, M. (2016) comenta que somente quando o reggaeton escapa da sua bolha de marginalidade que consegue se infiltrar no *mainstream* da produção musical de Porto Rico. No início dos anos 2000, a partir do maior alcance internacional, o gênero foi ganhando espaço na mídia estadunidense, bem como em grandes premiações. Como exemplos, em 2005 temos a participação de 12 reggaetoneros no Grammy Latino. No ano seguinte, a MTV dos Estados Unidos produziu o documentário “*My Block: Puerto Rico*”, já citado neste trabalho como um elemento importante para a história do gênero.

Mas, para a jornalista Cobo (2021), é só na década de 2010, com os serviços de streaming, que o reggaeton se configura como um verdadeiro fenômeno mundial. Com eles, é possível medir o quanto as músicas são reproduzidas pelo mundo, ajudando a entender o tamanho do público do reggaeton.

Segundo uma pesquisa divulgada em 2022 pela empresa Midia Research¹⁵, especializada em levantamentos sobre mídia, o Spotify é o streaming com maior número de usuários no planeta, detendo mais de 31% do mercado. Outras plataformas de destaque são o Apple Music, Amazon Music, Deezer e YouTube Music.

Em 2013, o Spotify começou a liberar uma lista com os artistas mais tocados no sistema a cada ano. A primeira vez que um reggaetonero apareceu no ranking foi em 2018, na quarta posição: o colombiano J Balvin. Depois, nos anos de 2020, 2021 e 2022, o primeiro lugar ficou consecutivamente com o porto-riquenho Bad Bunny.

Outro dado interessante é que, ainda em 2013, o Spotify criou a playlist *Baila Reggaeton*, que atingiu a marca de 10 milhões de seguidores após sete anos.

¹⁵ Disponível em: <https://www.midiaresearch.com/blog/music-subscriber-market-shares-q2-2021>

Vale citar também o impacto de “Despacito”. Além de ter um dos videoclipes mais vistos da história do YouTube, com mais de 8 bilhões de visualizações, a música ficou no top cinco de canções mais reproduzidas no Spotify em 2017.

Para cuándo salió "Despacito", la popularidad global de la música latina en general, y el reggaeton en particular, se había demostrado una y otra vez. Pero "Despacito", (...) también apareció en un momento en que los servicios de streaming habían realmente madurado. Por primera vez, tal vez en la historia, el consumo de música latina podía ser medido con verdadera precisión, y el mundo pudo ver el ascenso de una canción en español a través de las listas de YouTube y Spotify. (COBO, 2021, p. 271)

Para Cobo (2021), foi somente com a participação de Justin Bieber no remix de “Despacito” que a canção rompeu mais fronteiras, culminando com seu grande sucesso internacional.

Esto resaltó la diferencia entre países no latino como Estados Unidos e Inglaterra, en los que escuchar una canción en español en la radio era aún cosa rara, y el mercado global de streaming, en el cual la música latina ya era considerada mainstream. (COBO, 2021, p. 275)

Tanto “Gasolina”, quanto “Despacito”, só viraram, de fato, hits mundiais depois da “chancela” da indústria musical dos Estados Unidos e da Europa.

No livro “Racismo Estrutural”, Oliveira (2021) aponta que a indústria cultural estadunidense é poderosa e “enxerga os bens culturais como commodities” (p. 123). Assim, a “validação” do reggaeton pelos Estados Unidos pode ser entendida como uma ação imperialista, o que faz sentido diante da posição que o país norte-americano tem na influência cultural e econômica perante a América Latina.

Rivera, A. R. (2016) comenta que, a partir do sucesso do reggaeton nos Estados Unidos, o gênero se transformou em uma mercadoria capitalizável.

La comunidad imaginada se convierte en una mercancía en sí misma. La producción de la identidad es la potencialidad de producción y acumulación de riquezas. La imagen de la calle desarrolla capacidad capitalizable a partir de la separación de la oficialidad. Esa comunidad racializada, desposeída y marginada se convierte en la mercancía que se conjuga en la expresión cultural que es la música y el baile. Se establece, una autoexplotación desde los propios sectores. Son los propios reggaetoneros los que explotan su imagen, producen sus discos, venden su estilo de vestir, su estilo de vida. Es un proceso de auto-enajenación entre el producto y el productor. La propia comunidad establece los términos en los cuales se someten a la explotación y acumulación de capital. Su exclusión le permite este proceso. El carácter subalterno de este proceso de acumulación permite que los sectores marginados se lo reapropien. En esa

medida, le mercancía fetichada que es su identidad también se hace irreal y falsa. El proceso, igual que con otras mercancías, crea un imaginario de lo que es la mercancía. La diferencia es que es una autocreación. Es un proceso que se da desde los márgenes, desde lo extra social. Es un proceso de acumulación subalterna. (RIVERA, A. R., 2016, p. 36, 37)

Para Monteiro (2019), é importante entender a relação dos Estados Unidos com Porto Rico para compreender como a indústria cultural internacional incorporou o reggaeton:

A ilha porto-riquenha é um estado livre associado aos Estados Unidos desde 1917, e, por meio da Lei Jones, os nascidos na ilha são reconhecidos também como cidadãos estadunidenses. De acordo com o Censo de 2010, mais de 4,6 milhões de porto-riquenhos vivem nos EUA, totalizando um percentual de 9,2% da população de origem hispana no país norte-americano, perdendo apenas para a comunidade mexicana. (...) Segundo uma pesquisa realizada em 2016, a população estimada da ilha é de pouco menos de 3 milhões e 450 mil habitantes. Sendo assim, a população porto-riquenha residente nos Estados Unidos supera a população que vive em seu local de origem. (...) A massiva distribuição de cassetes, as festas, a rádio dedicada a tocar reggaeton 24 horas, os cassetes que eram levados e distribuídos para o Panamá e para os EUA, as polêmicas e as controversas opiniões sobre o ritmo, o fizeram crescer exponencialmente e ganhar ainda mais notoriedade. Dado esse contingente de pessoas que ouviam e consumiam essas músicas, a indústria cultural não tinha meios de ignorar seu crescimento e contê-lo, acabando assim por incorporá-la. (MONTEIRO, 2019, p. 802)

Se antigamente era mais difícil compreender o alcance do reggaeton, agora basta a recepção do público. Os serviços de streaming também mudaram a forma com que a divulgação da indústria sonora acontece: hoje, quase não são lançados mais álbuns físicos, e o sucesso de cada lançamento, seja só uma canção, seja o álbum todo, é medido pelo desempenho nessas plataformas.

3.2 - Incorporação de temáticas e a apropriação do reggaeton

No artigo “*El ritmo y discurso del reggaetón en Guaya guaya de Rafael Acevedo*” (2016), a pesquisadora Pagan Velez comenta sobre um trabalho realizado pela pesquisadora e socióloga Zaire Zenit Dinzey-Flores, que analisou o conteúdo de 179 canções de reggaeton. Em tal projeto, notou-se que muitas canções destacam assuntos sobre discotecas, bairros, a vida na rua, em casa e moradias populares.

Como mencionado, as músicas “Gasolina” e “Despacito” são exemplos que trazem representações de bairros em seus clipes. Hall (2003) pontua que a cultura popular é o terreno

em que as classes trabalhadoras e a classe dominante operam transformações, o que é intrínseco nos movimentos de moradia popular na América Latina.

O estudo de Dinzey-Flores também apontou que o reggaeton trata a violência e a masculinidade como construções vitais da experiência urbana, elementos também já comentados neste trabalho.

Na visão de Rivera, A. R. (2016), o reggaeton é uma cultura subalterna de “*cooptación y reapropiación por parte del proceso de acumulación de capital dominante*” (p. 37).

En el proceso de resistencia, la marginalidad se convierte en mercancía capitalizable y rentable que es impuesta y reapropiada por los sectores desposeídos representados por la manifestación musical que es el reggaetón. En esa medida la subalternidad de la comunidad imaginada de acumulación subalterna se resignifica desde otra perspectiva. Se constituye como un planteamiento político de una manera diferente de vivir a través de lo lúdico. (RIVERA, A. R., 2016, p. 37)

Nesse sentido, à medida que um movimento musical popular subalterno vira massificado, ocorre a homogeneização de alguns discursos repressivos da sociedade civil e do Estado – de quem o reconhecimento e a manutenção do ambiente cultural, ao lado da liberdade individual, deveriam ser garantidos. Rivera, M. (2016) aponta que, quando o reggaeton é incorporado ao *mainstream* de Porto Rico, começa uma transformação progressiva nas letras para atender as expectativas do mercado, com o intuito também de diminuir as ações de discriminação contra o ritmo (isso ainda nos anos 1990).

Esto se puede notar en el cambio de las temáticas, en el sentido de que sigue habiendo violencia, pero de alguna manera se idealiza o romantiza para disimularse. También se puede notar en el lenguaje utilizado, que es un lenguaje que va, progresivamente, ‘limpiándose’. (RIVERA, M., 2016, p. 22)

Como é característico das culturas populares incorporar novos significados, símbolos e representações ao longo do tempo, o reggaeton foi evoluindo desde o seu surgimento. Alguns dos exemplos são que o feminismo, o combate ao racismo e a luta de movimentos sociais passaram a ser conteúdo das letras.

Martinez (2016) associa as escolhas gramaticais e formas de cantar no reggaeton ao machismo. Segundo ela, a arte de improvisar ou fazer rimas é associada à masculinidade e virilidade dos cantores.

En los ataques verbales rítmicos el improvisador ataca la sexualidad de su contrincante, señala que es débil, afeminado e incapaz de contestar a su rima. El insulto o la habilidad para insultar característico de muchos grupos sociales (turcos, negros, puertorriqueños) en especial los jóvenes, es un simulacro de poder. Es el espacio en el que pueden mostrar su poder y masculinidad los hombres desposeídos y marginados del poder. En términos estructurales el rapero puertorriqueño articula su duelo verbal, su lírica asesina de dos formas: por un lado ataca su contrincante enfatizando su femineidad y la falsedad de su habilidad al rapear y por otro enfatiza sus orígenes, su identidad y lo peligroso que es. (MARTINEZ, 2016, p. 92)

Em 2003, a cantora Ivy Queen lançou “Quiero Bailar”, canção em que fala sobre a vontade de dançar, o que não significa, necessariamente, que ela estaria disposta a ter relações sexuais com qualquer homem. Para isso, ela faz proveito das rimas: “*Yo quiero bailar / Tú quieres sudar / Y pegarte a mí / El cuerpo rozar / Yo te digo: ‘sí, tú me puedes provocar’ / Eso no quiere decir que pa' la cama voy*”.

Ivy foi a única mulher no palco do Grammy Latino em 2005, na histórica apresentação dos 12 reggaetoneros. E por muitos anos ela foi uma das principais mulheres representantes do reggaeton. Quando o estilo começa a entrar numa nova fase no início dos anos 2010, com a ascensão de J Balvin e de outros reggaetoneros colombianos, vê-se também que muitas mulheres começam a despontar no gênero, cantando sobre empoderamento feminino e contra a objetificação das quais elas foram alvo no ritmo por muito tempo. Alguns nomes são a estadunidense-mexicana Becky G, a colombiana Karol G, a dominicana Natti Natasha, a espanhola Rosalía, entre outras.

Assim, com as mulheres ganhando cada vez mais espaço no ritmo, o *perreo* passou a ser utilizado como ferramenta de resistência e empoderamento. Antes de comentar o tema, é preciso explicar o termo *perreo*. Surgiu da palavra “*perro*”, que em espanhol significa “cachorro”. Trata-se de um tipo de dança extremamente sensual e erótica, que simula movimentos associados a relações sexuais. Dentro do reggaeton, o *perreo* é também um subgênero, com músicas focadas na dança e na sensualidade. Nesse sentido, o *perreo* acabou sendo um dos elementos do reggaeton que insinuava o papel submisso imposto às mulheres.

No artigo “*Acelerando la feminidad en el reggaetón: La chapa que vibran de La Materialista*” (2016), a pesquisadora Dávila Ellis faz uma análise do videoclipe da canção “La Chapa que Vibran”, da cantora dominicana La Materialista. Ela aponta que a produção apresenta um espaço feminino a partir de estereótipos de gênero para abordar a liberdade sexual das mulheres.

Esta es una forma de reivindicación de un espacio laboral femenino que subvierte los roles estáticos de género que la sociedad patriarcal impone. Al utilizar su cuerpo y voz en un performance de sobresexualización femenina similar al que exhiben las producciones masculinas del reggaetón, La Materialista logra insertarse en la industria musical y tener éxito material en ella. La sexual entrepreneur juega con los procesos de auto-objetivización como una estrategia para afirmar su pertenencia en un campo laboral dominado por los hombres. Es además una forma de contrarestar el poder que tienen las imágenes de control, --utilizando el concepto de Patricia Hill Collins—hacia los cuerpos femeninos que participan de la industria del entretenimiento. Es decir que, si bien el género del reggaetón utiliza los cuerpos femeninos como protesis y objetos de deseo sexual, el performance de La Materialista se autorepresenta con los estereotipos del género para subvertir el poder de representación que tienen las producciones masculinas. (ELLIS, 2016, p. 62)

Em 2019, despontou em Porto Rico o movimento “*sin perreo no hay revolución*”, para mostrar que as mulheres podem sim dançar e *perrear*, o que não as diminui em nada. A frase foi muito utilizada durante protestos contra o governo de Ricardo Rosselló Nevares, acusado de corrupção. No dia 24 de julho daquele ano, aconteceu um baile público de reggaeton nas ruas de San Juan como forma de repúdio ao político.

Na ocasião, os cantores Bad Bunny e Residente – vocalista da banda Calle 13 – foram importantes nomes a defender a renúncia de Nevares. Na mesma época, os dois lançaram a música “Bellacoso”, um *perreo* que fala sobre dança, diversão e fama, e cujo videoclipe traz aspectos políticos-sociais ao destacar as diferenças de gênero, a diversidade racial e de corpos, e como o reggaeton faz parte da cultura de Porto Rico.

Citar o nome de Bad Bunny é importante para demonstrar as recentes transformações que o reggaeton vem adotando, visto que o cantor é um dos principais nomes do gênero no momento, bem como um dos maiores artistas latino-americanos a ter destaque em todo o mundo. Como mencionado, ele liderou a lista de artistas com mais streams no Spotify por três anos consecutivos, em 2020, 2021 e 2022.

Interessante notar que no trabalho “*Perspectives on reggaeton*” – resultado do primeiro simpósio sobre o gênero musical realizado na Universidade de Porto Rico, cujos textos estão sendo amplamente usados neste artigo – pouco se fala sobre o reggaeton como uma ferramenta política. Talvez por conta da data em que ocorreu o simpósio: abril de 2016. Inclusive, Rivera, M. (2016), que discute a presença do ritmo em debates acadêmicos, comenta que não é característico ter mensagens com teor de manifestação política.

El reggaetón, por su parte, no se ocupa de mensajes políticos concretos, sino que, más bien, funciona al nivel sub-discursivo del baile. Al no ser un género

'político' en el sentido tradicional y tener letras que invitan al baile y el desenfreno. (RIVERA, M., 2016, p. 23, 24)

O trabalho “*Perspectives on reggaeton*” foi realizado quando a música “Despacito” não tinha sido lançada, então o gênero ainda estava a presenciar um novo sucesso global e mudanças significativas.

O porto-riquenho Bad Bunny, que começou a ganhar mais destaque a partir de 2019, aproveita a sua visibilidade para tratar de temas sociais em suas canções. A título de exemplo, está a música “El Apagón”, presente no álbum “Un Verano Sin Ti”, de 2022.

O videoclipe¹⁶ é também um curta-metragem no formato documentário, narrado pela jornalista Bianca Graulau, que apresenta problemas enfrentados em Porto Rico, como abandono da população mais pobre, apagões que afetam o funcionamento de escolas e hospitais, a crise fiscal, a privatização de praias e a dominação imposta pelos Estados Unidos.

Um dos trechos marcantes da música “El Apagón” comenta como o sucesso do ritmo tem atraído atenção para Porto Rico: “*La capital del perreo, ahora todos quieren ser latino, no, ey / Pero les falta sazón, batería y reggaeton*”.

Diante dessa frase, que se tornou famosa entre os fãs do gênero, é possível relacionar como a indústria cultural da Europa e dos Estados Unidos tem olhado cada vez mais para o reggaeton. Nesse sentido, como um produto a ser comercializado – ou uma mercadoria capitalizável, como comentou Rivera, A. R. (2016) –, e não como uma manifestação da cultura popular.

Uma das figuras que gera controvérsias no ritmo é a cantora Rosalía, da Espanha. Ela, que tem raízes no flamenco, mistura o gênero espanhol com R&B, hip hop, batidas eletrônicas e ritmos latino-americanos, como o reggaeton. Por exemplo, em 2019, ela fez parcerias com os reggaetoneros J Balvin, na canção “Con Altura”, e com Ozuna, em “Yo x Ti, Tu x Mi”.

Em 2017, Rosalía recebeu sua primeira indicação ao Grammy Latino, na categoria de “Artista Revelação”. No ano seguinte, ela concorreu em três categorias da premiação com a canção “Malamente”, e, desde então, só não integrou a lista de indicados em 2021. Ou seja, nos demais anos, sempre foi uma das concorrentes.

A questão que gera controvérsias é que Rosalía é espanhola e participa do Grammy Latino. A premiação é promovida pela Academia Latina da Gravação e, em seu site, declara que visa “promover, celebrar, homenagear e engrandecer a música latina e seus criadores”¹⁷.

¹⁶ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=1TCX_Aqzoo4

¹⁷ Disponível em: <https://www.latingrammy.com/pt/a-academia-latina-da-grava-o>

No entanto, a instituição não informa e não deixa claro qual é seu o conceito de música latina – se refere aos países da América Latina ou à artistas de países de línguas oriundas do latim. Inclusive, no histórico da premiação já concorreram cantores italianos.

Como discutido neste trabalho, a ideia de América Latina não pode ser baseada somente pela geografia ou limitada ao idioma espanhol. E está claro como a Espanha foi um país colonizador do continente europeu que ajudou a moldar as sociedades e culturas latino-americanas. Vale lembrar que, dentro da matriz colonial de poder, os nós históricos-estruturais estão associados a diversos preconceitos. Mignolo (2016) comenta que um dos resultados desse conceito, na história da América Latina, é uma “hierarquia racial/étnica que privilegiava pessoas europeias em detrimento de pessoas não europeias” (p. 11). Logo, a participação de Rosalía no Grammy Latino é passível de discussões.

Por exemplo, em um episódio do podcast¹⁸ do portal Reggaeton Brasil, os apresentadores Gabriel Guimarães (Iwood), Dermeval Neves (Arpe) e Thais Queiroz comentam que, ao entrar na onda do reggaeton, Rosalía pode descaracterizar o ritmo latino-americano, que passou tantos anos sendo alvo da ilegalidade.

Como menciona Arantes (1987), a cultura popular está passível de sofrer mudanças ao longo do tempo, sem que sua essência seja alterada. Portanto, ter uma cantora espanhola embarcando na onda do reggaeton não seria um problema. O que é questionável é quando a cultura popular é apropriada pelas elites e perde suas características. O autor comenta, como exemplos, os gestos, movimentos e palavras que podem perder seu significado. Com isso, a arte popular viraria um produto da indústria cultural, como afirma Barbosa (2022).

Vale lembrar que na matriz colonial de poder, um dos nós históricos-estruturais é sobre o centro/as periferias. Como citado por Mignolo (2016), um dos resultados disso é que, desde a colonização da América, se estabeleceu “uma hierarquia racial/étnica global que privilegiava pessoas europeias em detrimento de pessoas não europeias” (p. 11).

Ainda no podcast do Reggaeton Brasil, os apresentadores levantam a questão da entrada da brasileira Anitta no mercado de reggaeton, o que foi uma jogada de marketing para ela conseguir espaço na indústria musical internacional. A cantora fez diversas parcerias com reggaetoneros, como J Balvin, Becky G, Maluma, Ozuna, Arcángel, entre outros, e é reconhecida como uma das principais vozes femininas do gênero atualmente.

¹⁸ Disponível em:

https://open.spotify.com/episode/6dGA9En9grX0ahecsJ6zrw?go=1&sp_cid=2d24bc3ab7c56c1aa8f9ec1eef141127&utm_source=embed_player_p&utm_medium=desktop&nd=1

A título de exemplo, em março de 2022, sua canção “Envolver”, um reggaeton, alcançou a primeira posição do Top 50 Global, ranking diário do Spotify com as faixas mais tocadas no mundo a cada 24 horas. Esse feito era inédito para mulheres latinas na plataforma, o que também rendeu para Anitta um espaço no Guinness, o livro de recordes mundiais.

Assim, o que os apresentadores debatem no podcast Reggaeton Brasil é: quem teria mais legitimidade para se aproveitar do reggaeton? Seria a espanhola Rosalía? Ela já declarou que cresceu escutando reggaeton, tendo acesso a álbuns e informações sobre artistas pouco conhecidos no Brasil. Ou seria a Anitta, brasileira e latino-americana? Ela começou a carreira no funk carioca – que tem história parecida com a do reggaeton – mas que não teve familiaridade com o ritmo durante a infância, apenas quando foi elaborar estratégias para cravar uma carreira internacional?

Tais respostas poderiam render outra tese de pesquisa, para entender se a questão da legitimidade está mais relacionada com a origem, com o idioma espanhol ou com a apropriação do ritmo. Mas o que interessa neste trabalho é como o estilo, que chegou a ser discriminado em sua região de origem, hoje é um dos principais meios de divulgar a “identidade latino-americana” a partir de artistas que, não necessariamente, são da América Latina. Vale lembrar que “Despacito” teve uma alavancada no alcance internacional após a participação do canadense Justin Bieber.

Além disso, como mencionado neste trabalho, o caráter militante da cultura popular ajuda a criar e/ou reforçar a identidade de suas comunidades. Assim, a participação de mais mulheres no reggaeton para falar a favor do feminismo – como fazem Anitta e Rosalía – contribui com o estabelecimento de uma nova fase dessa cultura popular. O problema, como também já foi explicado, é quando a cultura popular perde seu significado ao se tornar uma mercadoria nas mãos das elites.

Considerações finais

A ideia de América Latina, na visão decolonial, é baseada nas semelhanças que formam a identidade de diferentes nações. Isso é crucial para entender o conceito de cultura popular latino-americana. Lembrando que a geografia (limites de fronteira) e os idiomas derivados do latim (como espanhol, francês e português) não são elementos o suficiente para delimitar o conceito de América Latina. Trata-se de uma ideia construída a partir de ciclos históricos e posicionamentos políticos.

A cultura popular é comumente associada ao sentido de “massa” e “povo”, mas não se resume a isso. Trata-se de uma manifestação que nasce de forma espontânea no seio de uma comunidade, ajudando a criar ou reforçar a sua identidade. Além disso, não precisa de formas tradicionais de comunicação para se firmar ou se transformar.

Tais características estão presentes na história do reggaeton, estilo musical que nasceu espontaneamente nos anos 1990, a partir da mistura de ritmos africanos e elementos de gêneros musicais contemporâneos, como o hip hop, o reggae e o rap, populares na periferia de países da América Central, principalmente em Porto Rico. Criando, assim, uma nova comunidade musical com uma identidade própria.

Um exemplo da identidade do reggaeton é a alusão a setores marginalizados, como bairros pobres, em canções e videoclipes, principalmente quando o artista tem algum tipo de vínculo emocional com tais espaços.

A cultura popular, quando vista como algo do “povo” pelas elites culturais, acaba sendo tachada de mau gosto ou indigesta. Desde a colonização da América, as classes dominantes mantêm um processo de submissão e expropriação das classes populares. Assim, o reggaeton é uma manifestação cultural que sofreu bastante com a repressão institucional das classes dominantes. Vale lembrar que uma das heranças coloniais na América Latina é justamente a opressão das classes populares. Pela análise colonial, ideias machistas e racistas também seguem fortes nas sociedades latino-americanas, influenciando algumas características das manifestações artísticas culturais.

Por muito tempo, e ainda hoje, o reggaeton é associado ao crime, a violência e ao sexo explícito, por exemplo. Tais temas foram e continuam sendo abordados nas canções do gênero, mas é importante salientar que essas temáticas também são exploradas por diferentes manifestações culturais.

Nesse sentido, uma das críticas ao reggaeton é a questão do papel submisso e sexualizado imposto às mulheres. De fato, muitas canções e videoclipes colocam as mulheres como objetos sexuais. Mas vale comentar que, novamente, essa não é uma problemática exclusiva do reggaeton, e sim da sociedade patriarcal. Na América Latina, por exemplo, muitos estereótipos machistas são herança do projeto eurocentrista e afetam a produção cultural latino-americana. Porém, como a cultura popular não é presa ao passado, transformações são possíveis de acontecer sem que a essência de sua identidade/comunidade seja alterada.

Assim, uma das transformações que o reggaeton sofreu ao decorrer dos anos é a incorporação de temáticas de caráter militante, como pautas políticas e o feminismo. Por

exemplo, com a ascensão do ritmo pelo mundo, cada vez mais mulheres passaram a cantar sobre independência, a própria sexualidade e contra a violência de gênero.

Em se tratando do crescimento mundial do reggaeton, os serviços de streaming ganharam destaque ao evidenciar, de forma mais precisa, o tamanho do alcance de artistas do gênero. A partir do sucesso global do gênero, é sinalizada a condição de periferia do capitalismo da América Latina. Isso porque o reggaeton, uma cultura popular, se converte em uma mercadoria. A identidade se transforma em potencial de produção e acumulação de riqueza. A imagem do bairro pobre, por exemplo, perde seu sentido de setor marginalizado.

Outra questão é que, a partir de seu sucesso internacional, o reggaeton chama a atenção de artistas de outros gêneros musicais, que querem incluí-lo em suas discografias. Isso não seria um problema, se a essência da cultura popular não for perdida. A questão da apropriação do reggaeton por artistas que não são reggaetoneros é passível de debates, mas fica para estudos mais avançados.

Fato é que o reggaeton é um fenômeno contemporâneo da cultura popular latino-americana altamente complexo. É a manifestação de comunidades subalternas de Porto Rico, da América Central e da América Latina. É uma expressão artística que carrega estereótipos e pensamentos coloniais, mas também ideias de resistência e transformadoras.

Referências bibliográficas

AGUIRRE, Ixim Quitze Salinas. *Redefining mainstream: effects of contemporaneous reggaeton analysis*. Universidad Tecnológico de Monterrey Preparatoria Bilingüe, México, 2019

APÓS 5 anos, Despacito é o clipe mais visto na história do YouTube. Metrôpoles, 10 nov. 2022. Disponível em: <https://www.metropoles.com/entretenimento/musica/apos-5-anos-despacito-e-o-clipe-mais-visto-na-historia-do-youtube>. Acesso em: 11 fev. 2023.

ARANTES, Antonio Augusto. **O que é cultura popular?** São Paulo: Brasiliense, 1987

ARONOFF, Kate. *As Puerto Rico erupts in protests and governor resigns, "La Junta" eyes more power*. The Intercept, 24 jul. 2019. Disponível em: <https://theintercept.com/2019/07/24/puerto-rico-protests-ricardo-rossello-la-junta/>. Acesso em: 3 mar. 2023.

BARBOSA, Alexandre. **América Latina como valor-notícia: critérios de noticiabilidade latino-americanos na revista Nossa América**. REGIT, [S.l.], v. 18, n. 2, p. 25-38, dez. 2022. ISSN 2359-1145. Disponível em: <http://www.revista.fatecitaqua.edu.br/index.php/regit/article/view/REGIT18-a2>. Acesso em: 17 jan. 2023.

BARBOSA, Alexandre (2022). **Aula 2 - Cultura popular latino-americana**. [PowerPoint de apoio à disciplina de Cultura Popular Latino-Americana, lecionada no Celacc, USP]

BARBOSA, A. **Por uma teoria latino-americana e decolonial do jornalismo — critérios de noticiabilidade para o jornalismo latino-americano: o caso da revista Nossa América 2022**. Revista Alterjor, [S. l.], v. 26, n. 2, p. 03-19, 2022. DOI: 10.11606/issn.2176-1507.v26i2p03-19. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/alterjor/article/view/199047> . Acesso em: 17 jan. 2023.

BRAGA, Ana. **Reggaeton: da marginalização ao sucesso mundial**. Reggaeton Brasil, 23 dez. 2019. Disponível em: <https://www.reggaetonbrasil.com/2019/12/reggaeton-da-marginalizacao-ao-sucesso.html>. Acesso em: 11 fev. 2023.

BRUNER, Raisa. *See Spotify's Most Streamed Music of 2017*. Time, 5 dez. 2017. Disponível em: <https://time.com/5050155/spotify-2017-most-streamed-music/>. Acesso em: 11 fev. 2023.

CANDELARIO-RODRÍGUEZ, Mildred. *Barruntos de salsa, reggaetón y calles (lindas): Márgenes y coincidencias en las propuestas de Gallego y Pirulo y la Tribu*. In: Perspectives on Reggaeton. San Juan, Universidad de Puerto Rico, 2016. p. 46-58

COBO, Leila. *Decoding "Despacito": An Oral History of Latin Music*. Knopf Doubleday Publishing Group, 2021

ELLIS, Verónica Dávila. *Acelerando la feminidad en el reggaetón: La chapa que vibran de La Materialista*. In: Perspectives on Reggaeton. San Juan, Universidad de Puerto Rico, 2016. p. 59-66

FERREIRA, Maria Nazareth. **“Comunicação, resistência e cidadania: as festas populares”** In: Comunicação e Política, Rio de Janeiro – R.J, v 24, n. 02, maio-agosto de 2006.

FERREIRA, Maria Nazareth. **Globalização e identidade cultural na América Latina: a cultura subalterna frente ao neoliberalismo**. São Paulo: CEBELA, 1995.

GIL, Rebollo Guillermo. *Entre Cacos y Jíppers*. In: Perspectives on Reggaeton. In: Perspectives on Reggaeton. San Juan, Universidad de Puerto Rico, 2016. p. 39-45

GUIMARÃES, Gabriel (Iwood). **"Tu Historia": A reflexão sobre o Reggaeton feita por Tempo**. Reggaeton Brasil, 27 dez. 2017. Disponível em: <https://www.reggaetonbrasil.com/2017/12/tu-historia-reflexao-sobre-o-reggaeton.html>. Acesso em: 11 fev. 2023.

GUIMARÃES, Gabriel (Iwood). **O que tem de especial em “Bellacoso”, o novo hit de Residente e Bad Bunny?**. Reggaeton Brasil, 27 jul. 2019. Disponível em: <https://www.reggaetonbrasil.com/2019/07/o-que-tem-de-especial-em-bellacoso-o.html>. Acesso em: 11 fev. 2023.

HALL, Stuart. **“Notas sobre a cultura popular.” Da diáspora: Identidades e Mediações Culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HERNANDEZ, Jeanette. *Rosalía on why she remade Wisin & Daddy Yankee's 'Saoko'*. Remezcla, 7 fev. 2022. Disponível em: <https://remezcla.com/music/rosalia-why-she-remade-wisin-daddy-yankees-saoko-tribute-saoco/>. Acesso em 3 fev. 2023.

KATZ, Jesse. *48 Hours With Nicky Jam In Medellín: How the City Helped Him Quit Drugs & Get Back on Top*. Billboard, 16 fev. 2017. Disponível em: <https://www.billboard.com/music/features/nicky-jam-medellin-comeback-7694037/>. Acesso em: 26 fev. 2023.

LABORDE, Antonia. *Revolución en Puerto Rico a ritmo de reguetón*. El País, 29 jul. 2019. Disponível em: https://elpais.com/elpais/2019/07/29/gente/1564414757_656338.html. Acesso em: 26 fev. 2023.

MARTINEZ, Doris. **Estrategias lingüísticas empleadas por los raperos /reguetoneros puertorriqueños**. In: Perspectives on Reggaeton. San Juan, Universidad de Puerto Rico, 2016. p. 76-101

MIGNOLO, Walter D. *La idea de América Latina: la herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Gedisa Editorial, 2005.

MIGNOLO, Walter. **COLONIALIDADE O lado mais escuro da modernidade**. REVISTA BRASILEIRA DE CIÊNCIAS SOCIAIS - VOL. 32 N° 94, 2016.

MONTEIRO, Clara Marins. **Funk e reggaeton: um panorama sobre feminismo e corporeidade a partir das trajetórias musicais de Valesca Popozuda e Ivy Queen**. Monografia de trabalho de conclusão de curso em Produção Cultural da Universidade Federal Fluminense, 2017.

MONTEIRO, C. M. **Funk e reggaeton: uma periodização histórica comparativa**. Revista Extraprensa, [S. l.], v. 12, p. 798-811, 2019. DOI: 10.11606/extraprensa2019.153386. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/extraprensa/article/view/153386>. Acesso em: 29 jan. 2023.

MULLIGAN, Mark. *Music subscriber market shares Q2 2021*. Midia Research, 18 jan. 2022. Disponível em: <https://www.midiaresearch.com/blog/music-subscriber-market-shares-q2-2021>. Acesso em: 19 mar. 2023.

NAVARRO, Fernando. *Medellín, la fábrica del reguetón*. El País, 30 nov. 2019. Disponível em: https://elpais.com/elpais/2019/11/26/eps/1574784498_877729.html. Acesso em: 26 fev. 2023.

NEVES, Dermeval. **A história do Reggaeton desde a sua complexidade à sua crise de identidade**. Reggaeton Brasil, 1 dez. 2014. Disponível em: <https://www.reggaetonbrasil.com/2014/12/reggaetoneiros-desde-sua-complexidade.html>. Acesso em: 11 fev. 2023.

NEVES, Dermeval. **Por que amamos reggaeton? Símbolo de resistência, o ritmo é hoje uma das mais fortes ascensões já vistas no cenário fonográfico mundial**. Reggaeton Brasil, 15 set. 2020. Disponível em: <https://www.reggaetonbrasil.com/2020/09/porque-amamos-reggaeton-simbolo-de.html>. Acesso em: 11 fev. 2023.

OLIVEIRA, Dennis de. **Racismo estructural: una perspectiva histórico-crítica**. São Paulo: Editora Dandara, 2021.

RIVERA, Angél Rodríguez. *Acumulación Subalterna: Cultura, Clase, Raza y Reggaeton*. In: Perspectives on Reggaeton. San Juan, Universidad de Puerto Rico, 2016. p. 26-38

RIVERA, MELL. *Pal Mundo: el mundo académico ante el reggaetón de los noventas pa' acá*. In: Perspectives on Reggaeton. San Juan, Universidad de Puerto Rico, 2016. p. 18-25

ROUQUIÉ, Alain. *América Latina: introducción al Extremo Occidente*. 2ª. ed. México, Siglo Veintiuno, 1994.

SILVA, Smith Dorsía. *More than Just a Beat: The Phenomenon of Reggaetón*. In: Perspectives on Reggaeton. San Juan, Universidad de Puerto Rico, 2016. p. 9-17

VELEZ, Pagan Alexandra. *El ritmo y discurso del reggaetón en Guaya guaya de Rafael Acevedo*. In: Perspectives on Reggaeton. San Juan, Universidad de Puerto Rico, 2016. p. 102-108

VEGA, Romar Ruiz. *Representando al 'Barrio Fino': un análisis del video musical de Gasolina*. In: Perspectives on Reggaeton. San Juan, Universidad de Puerto Rico, 2016. p. 109-116

APÊNDICE A

Playlist no Spotify: “Reggaeton: cultura popular da América Latina”:
<https://open.spotify.com/playlist/6mP0MtKFIRbpea7nMAavVF?si=c9778aa6ec5d4959>