



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
JORNALISMO

**REGGAETON: CULTURA POPULAR NEGRA E
EMBRANQUECIMENTO**

THAYNÁ DE SOUZA CARNEIRO

Rio de Janeiro

2024



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
JORNALISMO

**REGGAETON: CULTURA POPULAR NEGRA E
EMBRANQUECIMENTO**

Monografia submetida à Banca de Graduação
como requisito para obtenção do diploma de
Bacharel em Jornalismo.

THAYNÁ DE SOUZA CARNEIRO

Orientadora: Profa. Dra. Luanda Dias Schramm

Rio de Janeiro

2024

FICHA CATALOGRÁFICA

CIP - Catalogação na Publicação

C289r Carneiro, Thayná de Souza
 Reggaeton: cultura popular negra e
 embranquecimento / Thayná de Souza Carneiro.
 -- Rio de Janeiro, 2024.
 61 f.

Orientadora: Luanda Dias Schramm.
Trabalho de conclusão de curso (graduação) -
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola
da Comunicação, Bacharel em Comunicação Social:
Jornalismo, 2024.

1. reggaeton. 2. cultura popular negra. 3.
identidade cultural. 4. embranquecimento. I.
Schramm, Luanda Dias, orient. II. Título.

Elaborado pelo Sistema de Geração Automática da UFRJ com os dados fornecidos
pelo(a) autor(a), sob a responsabilidade de Miguel Romeu Amorim Neto - CRB-7/6283.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

TERMO DE APROVAÇÃO

A Comissão Examinadora, abaixo assinada, avalia o trabalho **Reggaeton: Cultura Popular Negra e Embranquecimento**, elaborado por **Thayná de Souza Carneiro**.

Aprovado por

Documento assinado digitalmente
 LUANDA DIAS SCHRAMM
Data: 20/12/2024 07:56:55-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Dra. Luanda Dias Schramm (orientadora)

Documento assinado digitalmente
 PABLO CEZAR LAIGNIER DE SOUZA
Data: 26/12/2024 11:14:24-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Pablo Cezar Laignier de Souza

Documento assinado digitalmente
 ANA PAULA GOULART DE ANDRADE
Data: 29/12/2024 13:24:11-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Dra. Ana Paula Goulart de Andrade

Grau: 10,0

Rio de Janeiro, no dia 17/12/24

Rio de Janeiro

2024

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer à Raimunda Fernandes de Sousa. Ela, que, nos anos 1970, chegou ao Morro da Providência, nosso lugar, partindo com muita coragem lá das adjacências de Ibiapina, no Ceará. Parte da minha força vem de você, das suas rezas e raízes, vó.

Também quero agradecer à minha mãe Adriana Fernandes de Souza, que sempre botou a cara no mundo pela minha educação. Muitas vezes, comeu o pão que o diabo amassou para que eu pudesse estudar. Essa graduação também devo à você.

Certamente, não poderia esquecer da minha família que não é de sangue e que ouviu parte do meu choro: meus amigos. Maurício e Felipe, vocês são meu coração e, às vezes, cérebro fora do peito. Para onde sei que posso correr e encontrar de novo a sanidade. Nem é piada. Do ciclo básico para sempre.

Ao meu amigo botafoguense Antony, que me deu esperanças quando achei que estava tudo perdido. Miriam Generoso, minha cria, também não me deixou desacreditar e me acolheu quando eu mais precisei. Sem o apoio de vocês, eu não teria conseguido finalizar este trabalho.

À minha fiel ecoína vidigalense da Zona Oeste, Letícia, ou melhor, Marola. Você acredita mais em mim do que eu mesma. E nós acreditamos na arte de uma maneira que cura – vide nossos temas de pesquisa, como nos atravessa e nos une.

Falando em acreditar, eu quero agradecer ao Botafogo de Futebol e Regatas, que conquistou a Libertadores pela primeira vez e o Brasileirão após 29 anos. Tudo em uma semana. Me deu garra. Não me deixou desistir. Calou a boca de geral. Botafoguear: verbo que expressa um constante estado de perseverança, uma chama ardente que nunca se apaga.

À minha orientadora Luanda, que conheci no meu primeiro semestre e abriu minha mente para o que estaria por vir. À minha banca; Ana Paula foi o abraço que me devolveu à universidade e o Pablo o abraço de última hora dessa grande loucura que está sendo minha conclusão de curso.

Por último, e não menos importante, ao meu amigo Gustavo Eduardo, que nos deixou há um ano e foi um dos meus maiores amores. Você é eterno e sei que estaria na primeira cadeira com um sorriso gigante ouvindo a minha defesa. Depois, falaríamos alguma merda para equilibrar o momento.

CARNEIRO, Thayná de Souza. **Reggaeton: Cultura popular negra e embranquecimento.** Orientadora: Luanda Dias Schramm. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Jornalismo). Rio de Janeiro: ECO/UFRJ, 2024.

RESUMO

O presente trabalho resgata as origens do reggaeton como um movimento cultural latino-americano afrodiáspórico. Nascido nos anos 1990, no Panamá e em Porto Rico, o reggaeton é um ritmo originário das periferias – compostas por uma população preta e mestiça de baixa renda – destes países enquanto uma manifestação cultural de uma população marginalizada e, por vezes, criminalizada. Neste contexto, esta monografia busca refletir sobre a identidades e mediações culturais que atravessam o ritmo afrocariíbenho, a partir das contribuições teóricas de Stuart Hall e Paul Gilroy, bem como dos depoimentos de artistas que foram importantes para o movimento, como El Chombo, El General e Daddy Yankee, tangenciando com episódios históricos parecidos com o funk carioca. Ambos ritmos têm a mesma origem periférica, no entanto, em um país diferente, com um idioma diferente. Não obstante suas especificidades, em comparação com o desenvolvimento do Funk Carioca, é possível entender como este ritmo foi embranquecido e perdeu sua representação original, no processo de sua expansão e consolidação na indústria fonográfica mainstream.

Palavras-chave: reggaeton; cultura popular negra; identidade cultural; embranquecimento

SUMÁRIO

1. Introdução	1
2. Reggaeton: Origem, Identidade Cultural e Raça	7
2.1. Migração e Hibridismo	17
2.1.1. Funk carioca, diáspora, hibridização	18
2.2. A criminalização de movimentos pretos e periféricos	23
3. Crossover e embranquecimento da cultura popular negra e o racismo latino-americano	34
4. Considerações finais	51
5. Referências bibliográficas	53

1. Introdução

Na Faixa de Gaza, só homem-bomba / Na guerra é tudo ou nada / Várias titâni no pente / Colete a prova de bala / Nós desce pra pista pra fazer o assalto / Nós tá fechadão no doze / Se eu tô de rolé 600 bolado / Perfume importado pistola no coldre / Mulher, ouro e poder / Lutando que se conquista / Nós não precisa de crédito / Nós paga tudo a vista / É Ecko, Lacoste, é peça da Oakley / Várias camisas de time / Quem tá de fora até pensa que é mole viver do crime / Nós planta humildade pra colher poder / A recompensa vem logo após / Não somos fora da lei / Porque a lei quem faz é nós / Nós é o certo pelo certo / Não aceita covardia / Não é qualquer um que chega e ganha moral de cria / Consideração se tem / Pra quem age na pureza / Pra quem tá mandado, o papo é reto / Bota as peça na mesa / Quantos amigos eu vi / Ir morar com Deus no céu / Sem tempo de se despedir / Mas fazendo o seu papel (MC Orelha, 2009, gravação independente)¹.

Essa é uma música que só entraria no mainstream se fizesse parte da trilha sonora de filmes como “O Poderoso Chefão” ou algo nessa lógica. Pois bem, a caminho do Rock in Rio para trabalhar junto de uma equipe composta em sua maioria por pessoas de favela e negras, a gente cantava esse clássico do funk proibidão a plenos pulmões, ao mesmo tempo que cautelosos em vigiar se estávamos muito próximos da Cidade do Rock que, neste ano, receberia diversos nomes do funk, inclusive alguns que tiveram o MC Orelha como inspiração artística. Um rapaz jovem e negro que trabalhava como camelô no semáforo da Barra da Tijuca, enquanto estávamos parados no sinal vermelho, pediu para que o Playboy – vulgo do motorista que sempre nos levava, não sei o nome verdadeiro – aumentasse o som para ele curtir também. Playboy aumentou e seguimos cantando. Quem estava na frente se empolgou mais e cantava junto do rapaz, que fazia, como nós, símbolo de arminha com as mãos – que, no nosso imaginário, já nem conectamos mais a uma arma e sim a um modo de dançar, o modo “de cria”. Ali, depois de curtir, eu pensava nas contradições no mundo pós-moderno globalizado para nós; enquanto íamos realizar nosso sonho de trabalhar em um dos festivais mais relevantes do mundo, que leva o nome da nossa cidade, tínhamos muito mais a ver com quem sempre esteve de fora. De novo: estávamos indo realizar nosso sonho. Em um lugar que muitos da equipe nunca estiveram ou estiveram somente para trabalhar. Eu estive para trabalhar em 2022, mas em 2013 entrei por um buraco na grade junto do meu amigo da escola. O pai dele nos ajudou, já que estava trabalhando no evento. Eu deveria falar isso aqui?

Acontece que eu vivo a vida analisando a vida e passo grande parte do tempo incomodada com as contradições que acontecem bem na minha frente, enquanto faço parte de algumas delas, que são balizadas pelo racismo e classismo e isso incide diretamente no que mais humaniza a nós, pessoas de favela: a cultura. Essa mesma cultura, para “eles” (como

¹ Disponível em: https://soundcloud.com/carlos-palombini/mc-orelha_na-faixa-de-gaza-e-assim_2009. Acesso em: 10 de nov. 2024.

chamamos quem está de fora), nos desumaniza perante a sociedade.

Literalmente há dois anos atrás, em novembro de 2022, na minha primeira viagem internacional, eu conheci o *reggaeton*. Mas a verdade é que eu nunca me interessei pelo *reggaeton*, simplesmente por entender o ritmo como *cultura pop* – não popular. Cheguei em Medellín, na Colômbia, querendo conhecer o que eu sabia que tinha a ver com favela: o movimento hip hop. Já adianto que não conheci. A viagem fez parte de um intercâmbio cultural, custeado pelo Voz das Comunidades² – onde trabalho atualmente como jornalista – que levou oito membros da instituição para conhecer a cidade. Medellín, há cerca de 10 anos atrás, era conhecida como uma das mais perigosas da América Latina e, hoje, é um exemplo de desenvolvimento social. Ali, minha mente expandiu ao ver que eu parecia estar no mesmo lugar em que eu nasci: Rio de Janeiro, no entanto, sem praias. Certamente, falando espanhol. Eu não falava espanhol e me senti extremamente incomodada ao tentar me comunicar em inglês em um país vizinho – a maioria deles não falava inglês. Eu também não falo inglês muito bem. Nas rádios dos carros de aplicativo que pedíamos, tocava apenas *reggaeton*, e aquilo ainda não me atraía; era melódico demais, comercial demais, *pop* demais. Eu costumo dizer que sou mais do “ritmo das ruas” e gosto de conhecer a cultura popular dos locais, mas os meus ouvidos não consideravam aquilo popular. Mas, como eu avaliava isso? Principalmente pelas batidas e pelas vozes suaves; com 28 anos de morro, costumo associar cultura popular às músicas em que o povo batuca e fala alto. Há exceções.

A colombiana que nos recebeu, Lina, fala português e é mestre de capoeira. Então, a cultura popular – de outro país – também estava nela. Disposta a tentar gostar da música que eu mais associaava à Colômbia, perguntei à Lina se ela gostava de *reggaeton*, ela me respondeu que não, porque era “música de *playboyzinho*” (em português mesmo). Pensei alto e saiu como indagação, se seria um ritmo igual ao *trap*, que no caso do Brasil começou a ser feito por pessoas negras de favelas e periferias mas que, àquela época, tinham notoriedade nacional nomes como Filipe Ret, Sidoka e Matuê, que são considerados brancos e não são de favela – ou não falam sobre isso. Ela disse/respondeu: “acho que sim”. Naquele momento, eu não pensei em associar ao funk, já que ainda entendia o funk como uma manifestação cultural popular mais de “rua”: por nascer nas favelas, por ser criminalizado, pela dança mal vista na sociedade, pelas letras mal vistas na sociedade; ou seja, por ser um englobado de marcadores sociais que o colocavam como marginal. Eu não associaria, de primeira, o *reggaeton* como marginal. Por fim, ele era. É.

² ONG que nasceu no Morro do Adeus, no Complexo do Alemão, Rio de Janeiro, e realiza trabalhos por meio do jornalismo comunitário, eventos e impacto social.

Por isso, o presente trabalho tem tanta importância para mim, a autora. Eu encontrei em outro país um objeto de estudo que, em princípio, foi tão contraditório e complexo que me fez entrar para a pesquisa e, talvez, fazer as pazes com a academia. Eu precisava estudar mais sobre aquilo que estava descobrindo: o *reggaeton* é o funk deles? Mas “deles” quem? Comecei, então, a conhecer o *reggaeton* “raiz” antes do mainstream, ouvi mais as discografias de precursores como Daddy Yankee, Don Omar e Plan B, e as associava demais ao que, ali em cima, eu chamei de “ritmo da rua”. Eram batidas fortes e vozes altas, daquelas que me fazem subir as escadas do morro com tanta adrenalina quanto um podcast de baile funk. Daqueles ritmos que eu ouço e penso: essas pessoas vêm do mesmo lugar que eu. E tudo isso que está sendo trazido será avaliado nesta pesquisa, principalmente diante do discurso de Stuart Hall que, ainda por cima, é jamaicano, onde tudo começa. Inclusive, para muitos países da América Latina afrodiáspórica. Culturalmente falando.

Esta pesquisa considera o *reggaeton* como um gênero musical que se originou nas periferias de Panamá e Porto Rico, enquanto uma manifestação cultural popular negra que recebeu forte influência da Jamaica nos anos de 1980 e 1990. Neste trabalho, porém, a proposta é abordar o *reggaeton* enquanto algo maior que apenas um ritmo musical, mas como expressão de identidade, resistência e afirmação para populações historicamente marginalizadas e racializadas na América Latina, em sua maioria, a população negra e racializada. O gênero musical incorporou influências do reggae, do hip-hop e do dancehall jamaicano, misturando batidas intensas e letras provocativas que refletem as vivências e as lutas de comunidades negras e não brancas, especialmente em contextos urbanos e periféricos.

A metodologia adotada no trabalho foi pesquisa bibliográfica em textos de referência e análise documental, incluindo estudo de artigos e registros audiovisuais, além de entrevistas com figuras relevantes do *reggaeton*, como El General, Daddy Yankee e El Chombo. A pesquisa examinou o contexto histórico e social em que o *reggaeton* se desenvolveu, em busca de compreender a trajetória do gênero desde seu nascimento até sua popularização e desracialização. Esse percurso será comparado, em momentos-chave, ao do funk carioca, outra expressão cultural negra e periférica, que compartilha o histórico de resistência, a linguagem e também o fato de ter passado por um processo de reformulação ao ser inserido no *mainstream* da indústria fonográfica.

O início do trabalho se debruça sobre questões históricas do *reggaeton*, sua origem, quando era associado a comunidades de baixa renda e frequentemente marginalizado por setores mais conservadores da sociedade latino-americana, que viam suas letras e danças como ameaças aos valores dominantes. Em Porto Rico, por exemplo, políticas de repressão

como o programa "Mano Dura contra el Crimen" do então governador Pedro Rosselló (1993-2001) se voltou contra a população pobre que habitava os *caseríos* e isso se consolidou em uma perseguição também contra *reguetoneros*, em um episódio que muito se assemelha à Resolução 013 do então Secretário de Estado de Segurança e arquiteto-chefe da UPP (Unidade de Polícia Pacificadora) da Polícia Militar, José Mariano Beltrame, assinada em 2007 no Rio de Janeiro. Essas medidas, que criminalizam toda uma cultura, acabavam silenciando as vozes desses territórios marginalizados, censurando e limitando a cultura popular negra. Com isso, ao explorar as origens do *reggaeton* e o contexto social e cultural que o moldou, este trabalho busca compreender as dinâmicas de exclusão e resistência que caracterizam o *reggaeton* em seu surgimento.

A partir dessa contextualização, o olhar comparativo entre estes dois gêneros musicais, nascidos de contextos sociais distintos, mas que partilham um substrato cultural comum na experiência afrodiáspórica, se fundamenta nas contribuições teóricas de Paul Gilroy (2001) e Stuart Hall (2003; 2019), representantes do chamado campo dos Estudos Culturais.

Gilroy (2001) critica as abordagens nacionalistas por sua limitação em compreender a complexidade das experiências das populações afrodiáspóricas, propondo uma perspectiva transnacional e intercultural fundamentada no hibridismo. Ele argumenta que a identidade negra ultrapassa fronteiras nacionais, resultando em trocas culturais e políticas entre África, Europa e América. Para o autor, essas interações são centrais para a construção de uma cultura negra que se configura como uma "contracultura da modernidade", desafiando a hegemonia cultural ocidental.

Para Hall (2003), a cultura popular negra é um espaço dinâmico de luta e negociação. Ele destaca que esse campo não pode ser reduzido a uma "autenticidade" única ou a binarismos, como "resistência versus cooptação". Em vez disso, ele vê a cultura popular negra como um espaço de produção simbólica em constante transformação, onde identidades são expressas, reconstruídas e disputadas em um processo contínuo. Este espaço, embora sujeito à ameaça de cooptação e exclusão, também permite a criação de formas alternativas de resistência.

Dentro dessa esfera, além de abordar o contexto de marginalização, o presente estudo visará também compreender o *reggaeton* como uma prática de resistência cultural que desafia as normas estabelecidas. Esse gênero musical desempenha um papel fundamental na construção de uma identidade afrocarienha; por meio de letras que falam sobre a realidade das ruas, do racismo, da violência e da pobreza, o *reggaeton* se torna uma voz para aqueles que, historicamente, foram silenciados. Ao longo do trabalho, apresento os elementos que

conferem ao *reggaeton* essa capacidade única de expressão cultural, buscando entender como ele contribui para a formação de uma consciência coletiva entre as populações afrolatinas.

Stuart Hall (2019) descreve a identidade cultural como um processo de constante transformação e negociação. Hall argumenta que as identidades culturais nunca são fixas, mas sim fluidas e multifacetadas, sobretudo em contextos de diáspora e hibridismo. Essa perspectiva é essencial para analisar o *reggaeton*, uma vez que o gênero não apenas reflete a realidade das comunidades que o criaram, mas também se adapta e se transforma conforme se dissemina pelo mundo. Com isso, este trabalho busca evidenciar como o *reggaeton* incorpora e reflete as experiências afrolatinas, posicionando-se como uma resposta ao preconceito e às tentativas de homogeneizar as expressões culturais negras.

E, dentro dessa esfera, a investigação segue no capítulo “Crossover e embranquecimento da cultura popular negra”, em que analiso como o *reggaeton* passou por um processo de *crossover* para se adequar ao mercado global. Esse movimento se conecta diretamente com o embranquecimento que não apenas transformou o gênero, mas também reforçou o racismo estrutural presente na América Latina. O capítulo aborda ainda como o *reggaeton* foi apropriado pela indústria musical, passando a ser categorizado como “urbano”, um termo genérico que reúne todos os gêneros musicais de origem negra em apenas um lugar, apagando e limitando o espaço da arte negra e seus verdadeiros protagonistas. Essa reclassificação é entendida como um objetivo de tornar o gênero mais palatável ao público branco e internacional, afastando-o das suas raízes negras e periféricas. As contribuições de Adorno e Horkheimer na crítica à Indústria Cultural destacam o papel da mídia de massa na padronização cultural e na mercantilização do consumo, enquanto o Campo da Economia Política da Comunicação examina as dinâmicas de poder, propriedade e controle nos meios de comunicação, fornecendo fundamentos importantes para os Estudos Culturais.

Tego Calderón, é uma figura importante no *reggaeton* enquanto artista que sempre reivindicou a negritude e a resistência cultural em suas músicas. Calderón é reconhecido por trazer para o gênero questões relacionadas à discussões raciais, de classe e também,性uais, como é de praxe no gênero. Sua contribuição neste capítulo é valiosa para compreender como o gênero foi embranquecido a ponto de priorizar figuras como J Balvin e Maluma, artistas brancos que atendem aos padrões estéticos e comerciais exigidos pela indústria. O capítulo discute como o *crossover* impactou a estética e o conteúdo das músicas de *reggaeton*. As letras, que antes abordavam a vivência nas periferias e questões sociais, passaram a focar em temas mais genéricos, como festas e relacionamentos. Isso é parte de uma estratégia das gravadoras para “despolitizar” o gênero e aumentar sua aceitação no mercado global.

O último capítulo dedica, então, atenção ao embranquecimento do reggaeton e à exclusão de artistas negros do protagonismo no gênero, evidenciando como o racismo não é uma exclusividade dos Estados Unidos e a conveniência por trás da “latinidade” como “raça terceira”. A mudança de identidade do gênero musical, comumente rotulado como “urbano” atualmente, é um reflexo direto das pressões comerciais para atender a um público majoritariamente branco e de classe média. A pesquisa conclui que essa transição não apenas apagou as contribuições das comunidades negras e periféricas que criaram o reggaeton, mas também reforçou estereótipos raciais e culturais. Esses processos não apenas refletem, mas também reforçam as dinâmicas racistas na América Latina, ao mesmo tempo em que, por meio de estratégias de consagração midiática e cultural, promovem uma expansão simbólica que apenas performa inclusão. No entanto, essa expansão acontece de maneira despolitizada, descolando-se das lutas históricas e das reivindicações das comunidades negras e periféricas. Assim, a dialética entre visibilidade e despolitização acaba por tentar apagar o potencial transformador dessas vozes, mantendo as desigualdades estruturais e legitimando a exclusão sob a aparência de reconhecimento.

2. Reggaeton: Origem, Identidade Cultural e Raça

O *reggaeton* – ou *reguetón*³, como comumente chamam hispanofalantes da América Latina – é um ritmo da cultura popular afrocaribenha, fruto de manifestações culturais do Panamá, que teve grande influência de imigrantes jamaicanos com seu reggae, e de Porto Rico, que consumia o que ainda era chamado de “reggae em espanhol” panamenho. Apesar de suas origens não serem determinísticas mas serem, na verdade, um processo de junção e incorporação de referências da música e cultura afrodiáspórica latino-americana na pós-modernidade, especificamente entre os anos 1980 e 1990, o *reggaeton* nasceu muito antes de ter um nome adotado pela indústria musical. É fácil associar se refletirmos sobre o que é a cultura popular afrodiáspórica no Brasil, em que podemos citar, de antemão, o funk, o samba e o rap, onde também podemos encontrar em suas origens nas culturas populares negras tanto do próprio país, quanto de outros, como Estados Unidos e Jamaica. O *reggaeton* poderia ser definido, a partir de suas especificações históricas e culturais, como o funk de Porto Rico, e também do Panamá, apesar de, como dito, o nome não ter sido cunhado lá. Afinal, ambos nasceram em contextos sociais marcados pela pobreza, em locais como favelas, periferias e caserios, majoritariamente negros e mestiços, com letras que falam sobre criminalidade e sexo, com danças vistas como vulgares, principalmente o *perreo* e o ato de *perrear*, que pode ser livremente traduzido como rebolado, no substantivo, e sarrar, no verbo, marcadores da cultura do funk. No artigo “Que negro é esse na cultura negra?”, Hall (2003) classifica a cultura popular negra como um “espaço contraditório”, sendo um local de “contestação estratégica”.

Por definição, a cultura popular negra é um espaço contraditório. É um local de contestação estratégica. Mas ela nunca pode ser simplificada ou explicada nos termos das simples oposições binárias habitualmente usadas para mapeá-la: alto ou baixo, resistência versus cooptação, autêntico versus inautêntico, experiencial versus formal, oposição versus homogeneização. Sempre existem posições a serem conquistadas na cultura popular, mas nenhuma luta consegue capturar a própria cultura popular para o nosso lado ou o deles (Hall, 2003, p. 341).

Ou seja, Hall (2003) afirma que a cultura popular negra não pode ser reduzida a uma dicotomia, já que essa definição se tornaria pobre diante da complexidade do que de fato representa, sendo um espaço de constantes negociações e transformações. Na cultura popular negra essas simplificações falham em representar a fluidez com que elementos culturais transitam entre diferentes contextos e significados, e podemos exemplificar justamente na comparação do *reggaeton* com o funk, que não se deixaram limitar por fronteiras, mas

³A grafia “reguetón” é validada por instituições como a Real Academia Española (RAE).

compartilham da mesma herança e, podemos dizer, releituras locais. O caráter de constante transformação permite que a cultura popular negra permaneça relevante e adaptável, absorvendo influências e se reformulando para refletir as experiências de quem as cria e de quem as vive – sendo estes sujeitos do mesmo contexto que os criadores, viver a cultura popular é mais que consumir; é ser parte.

Compreendendo esta complexidade e ambiguidades da cultura negra no contexto diaspórico, Hall reflete que o contexto histórico e social impacta profundamente a expressão e os significados culturais. Para ele, essa abordagem plural reconhece que não existe uma "cultura negra" homogênea, mas uma multiplicidade de experiências e identidades dentro da diáspora negra. E por isso mesmo conseguimos pensar como a cultura popular é potente no que diz respeito “importar” ritmos e fazê-los encontrar um sentido para seu cotidiano e de seu povo a partir de incorporações culturais e releituras locais, como por exemplo, a linguagem. Na verdade, antes mesmo dessa “importação” de ritmos, devemos nos atentar no período colonial da invasão europeia, principalmente espanhol e portuguesa, às Américas – território originalmente nomeado Abya Yala⁴, habitado pelos povos originários – que sequestrou milhões de africanos e os escravizaram, os impediram de falar suas línguas e expressar suas culturas, mudaram seus nomes, com o objetivo de desumanizá-los e apagar suas origens. Porém, com histórico de luta e resistência dos povos africanos escravizados e seus descendentes, suas culturas foram sendo adaptadas para serem mantidas, a exemplo da capoeira, que pesquisadores também apontam influência indígena na prática que mescla jogo, luta e dança. Neste sentido, é válido pensar nas incorporações culturais e releituras locais como formas de hibridismo, já que, segundo Hall, não existe na cultura popular negra formas puras.

A questão subjacente de sobredeterminação — repertórios culturais negros constituídos simultaneamente a partir de duas direções — é talvez mais subversiva do que se pensa. Significa insistir que na cultura popular negra, estritamente falando, em termos etnográficos, não existem formas puras. Todas essas formas são sempre o produto de sincronizações parciais, de engajamentos que atravessam fronteiras culturais, de confluências de mais de uma tradição cultural, de negociações entre posições dominantes e subalternas, de estratégias subterrâneas de recodificação e transcodificação, de significação crítica e do ato de significar a partir de materiais preexistentes (Hall, 2003, p. 343).

Hall (2003) vê a pós-modernidade, entendida como a "lógica cultural do capitalismo tardio" (Jameson *apud* Hall, 2003), como uma força que desestabiliza hierarquias tradicionais, criando novas oportunidades estratégicas para as culturas populares. Entretanto, ele critica o

⁴ Na língua do povo Kuna, significa “Terra madura”, “Terra Viva” ou “Terra em florescimento” e é sinônimo de América, sendo o termo ainda utilizado pelos povos originários para se referir às Américas.

conceito de "pós-modernismo global" como um "significante vazio", argumentando que o termo é ambíguo e frequentemente usado de maneira superficial. Para ele, as promessas do pós-modernismo⁵ não se realizam igualmente, pois ele continua a ser experimentado de forma desigual entre centros e periferias. Assim, a diáspora negra continua marginalizada no contexto pós-moderno, da mesma forma que era no modernismo.

Mesmo que o pós-modernismo não seja uma nova era cultural, mas somente o modernismo nas ruas, isso, em si, representa uma importante mudança no terreno da cultura rumo ao popular — rumo a práticas populares, práticas cotidianas, narrativas locais, descentramento de antigas hierarquias e de grandes narrativas. Esse descentramento ou deslocamento abre caminho para novos espaços de contestação, e causa uma importantíssima mudança na alta cultura das relações culturais populares, apresentando-se, dessa forma, como uma importante oportunidade estratégica para a intervenção no campo da cultura popular (Hall, 2003, p. 337).

As colocações de Hall, sobre a cultura popular negra, se encaixam perfeitamente em uma frase dita por Rodney Sebastian Clark Donalds,⁶ a respeito das origens do *reggaeton*: “Na vida nada nasce de repente, tudo é um processo.”⁷ El Chombo nasceu em 1969, no Panamá, e foi um dos grandes produtores musicais do *reggaeton*, responsável por produzir uma série de álbuns que reuniu diversos nomes do gênero nos anos de 1990, intitulada “Cuentos de la Cripta”.

Para Weber (1999) a legitimidade⁸ é a qualidade de uma ordem, autoridade ou sistema que é percebido como válido pelos indivíduos que o obedecem, e pode ser alcançada por diversos motivos, dentre eles, no caso de *El Chombo*, sua legitimidade em falar sobre o *reggaeton* para seus milhões de seguidores no Youtube, onde realiza entrevistas com artistas, e Instagram, onde divulga estas entrevistas, pode ser entendida como consequência de sua forte contribuição como precursor, sendo enxergado como uma autoridade no tema. Faz-se importante ressaltar que, assim como todos os precursores panamenhos de *reggaeton*, El Chombo é um homem negro. Ele aprofunda sua explicação sobre a origem do ritmo em uma entrevista dada à “La Lista”, em uma reportagem publicada em 13 de abril de 2021.

O *reggaeton* é um processo, e a palavra foi inventada em Porto Rico. A indústria

⁵ Movimento cultural, artístico e filosófico que surge como uma reação ao modernismo e à modernidade. Em contrapartida do modernismo, que busca inovar e romper com as formas tradicionais, o pós-modernismo tende a rejeitar a ideia de originalidade e se caracteriza pela ironia, pelo ecletismo e pela mistura de estilos e influências.

⁶ Nome de batismo de El Chombo que, em seus vídeos, se refere aos artistas não a partir de seus nomes artísticos, mas sim a partir de seus nomes verdadeiros.

⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Z2xKbG2L0nA>. Acesso em: 20 out. 2024.

⁸ O autor divide a legitimação/dominação em três tipos: racional-legal – herdada ou transmitida dentro de uma estrutura tradicional –, tradicional – é herdada ou transmitida dentro de uma estrutura tradicional – e carismática – que depende da relação direta entre o líder e seus seguidores, que acreditam em sua missão ou visão; onde se encaixa El Chombo.

musical de lá se inspirou no Panamá, que, por sua vez, se inspirou na Jamaica, que não fala espanhol e fez sua própria música com a modalidade do Dancehall, que é música de dança. Então, chegou a Porto Rico uma canção do Panamá, de Nando Boom, que tinha o ritmo da música Dembow, e foi a fáscia que acendeu o incêndio para usar esse ritmo e depois criar o que o mundo conheceria como *reggaeton*, nome com o qual foi batizado a partir de Daddy Yankee e "Gasolina", em 2004⁹ (tradução nossa)¹⁰.

O questionamento sobre a origem do reggaeton, se surge no Panamá ou em Porto Rico, segue até hoje, principalmente entre nativos destes dois países. Essa disputa para saber quem foi o criador pode ser pensada a partir do conceito de “comunidades imaginadas” na obra de mesmo nome, Anderson (1983) em que ele pontua as culturas nacionais como uma das principais categorias que estabilizam a identidade cultural no mundo moderno. Para Benedict Anderson, ao definirmos nossa identidade cultural através de nossa nacionalidade, o fazemos de forma metafórica, já que “essas identidades não estão literalmente impressas em nossos genes” (Anderson, 1983, p.29). Entretanto, “nós efetivamente pensamos nelas como se fossem parte de nossa natureza essencial” (Anderson, 1983, p. 29).

Gilroy (2001), por sua vez, contribui na discussão criticando essas abordagens nacionalistas, pois as considera insuficientes para abarcar toda a complexidade da experiência das populações negras descendentes da diáspora. Em vez de uma visão nacional ou essencialista, ele defende uma análise intercultural e transnacional que valoriza o hibridismo. O autor argumenta que a identidade negra transcende as fronteiras nacionais, incorporando influências culturais e políticas dos três continentes – África, Europa e América. Segundo Gilroy (2001), essas trocas interculturais são fundamentais para entender a cultura negra como uma "contracultura da modernidade" que desafia a hegemonia cultural do Ocidente.

E, duas das diversas semelhanças entre os países, para além da reivindicação do título de berço do *reggaeton*, são os pontos cruciais para o desenvolvimento deste trabalho: Suas especificidades e localizações na América Latina e a herança afrodiásporica comum. Apesar da população porto-riquenha se declarar, majoritariamente, como branca, segundo pesquisa do Censo de 2020 (59% brancos e apenas 17,5% de negros), existem debates acerca do tema que discutem a possibilidade de este ser um problema de identificação e letramento racial, e não

⁹ Disponível em:

<https://la-lista.com/entretenimiento/el-regueton-borro-buena-parte-de-la-cultura-musical-latina-el-chombo>.

Acesso em: 20 out. 2024.

¹⁰ No original: “*El reguetón es un proceso y la palabra fue inventada en Puerto Rico. La industria musical de allá se inspiró en Panamá y éste a su vez en Jamaica, que no habla español e hizo su propia música con la modalidad del Dancehall, que es música de baile. Entonces a Puerto Rico llegó una canción de Panamá de Nando Boom que tenía el ritmo de la canción Dembow y fue el fósforo que arrancó el incendio para usar ese ritmo y hacer después lo que el mundo conocería como reguetón, que es el término con el que se le bautizó a partir de Daddy Yankee y la Gasolina en 2004.*”

um fato¹¹.

Esta situação não é exclusiva a Porto Rico, mas estende-se a diversos países da América Latina, incluindo o Brasil. O Coletivo Ilé, que se define como uma organização antirracista e decolonial, realiza oficinas com o objetivo de ensinar qual o impacto do Censo e também os feitos de porto-riquenhos de origem africana. Isso, para que, a partir deste letramento, mais cidadãos porto-riquenhos possam se identificar e, a partir disso, se descrevam como negros ou de ascendência africana no censo (Alford, 2020). “Muitos porto-riquenhos dizem acreditar que a opção por se descreverem como negros apaga sua identidade cultural única”, diz a reportagem, que confirmou com o personagem José Luis Elicer-Pizarro, cidadão porto-riquenho nascido em Loíza – a pequena cidade considerada o epicentro da vida e cultura afro-porto-riqueno (Rideau, 2015)–, que afirma: “Não digo que sou um porto-riquenho afrodescendente porque meu pai não é africano nem minha mãe. Em se tratando da aparência, sim, me considero negro. Mas, em se tratando de identidade, me considero porto-riquenho”¹². Também, assim como o Brasil, é preciso destacar que Porto Rico foi um dos últimos países-colônia a abolir a escravidão; 1873. O país tem mais de 3,2 milhões de habitantes e pertence aos Estados Unidos.

Panamá, por sua vez, tem mais de 4,2 milhões de habitantes, sendo 37,7% de negros e 17,2% de indígenas (Censo, 2020). No artigo “Infrastructure and Caribbean migration in Panama, middle 19th and early 20th Centuries: an indirect approach based on hemerographic and secondary sources”, o autor Juan Santiago Correa-Restrepo (2023) constata que a imigração jamaicana para o Panamá dedicou-se não apenas à ser mão de obra na construção do Canal do Panamá, mas também se instalou definitivamente no Istmo, uma faixa estreita de terra no Panamá que conecta a América do Norte à América do Sul, dividindo o Oceano Pacífico do Oceano Atlântico. O autor ainda destaca a discriminação racial no Panamá, que segundo ele, permeava múltiplas esferas.

Correa-Restrep (2023) acrescenta em seu texto, ainda, debates trazidos no artigo “Los hombres del “Silver Roll”: migración antillana a Panamá”, de Velma Newton, para explicar que a população jamaicana, como outras nacionalidades, por falta de emprego, viram nas construções do Panamá uma oportunidade de crescimento econômico e que foram o maior

¹¹ Como pontuado em uma reportagem publicada no jornal Estadão (2020), escrita pela jornalista Natasha S. Alford. Disponível em:

https://www.estadao.com.br/lifestyle/porto-rico-negros-censo-racismo/?srsltid=AfmBOoonwzJE7B_c1mSUA0pn5jQgkIrn4tRdDpKEdp3gG346NEcIK5X. Acesso em: 18 nov. 2024.

¹² Disponível em:

https://www.estadao.com.br/lifestyle/porto-rico-negros-censo-racismo/?srsltid=AfmBOoonwzJE7B_c1mSUA0pn5jQgkIrn4tRdDpKEdp3gG346NEcIK5X. Acesso em: 18 nov. 2024.

número de imigrantes nessa primeira onda para a construção do Canal Francês, que se refere à tentativa inicial fracassada de construção do canal no Panamá, liderada pelos franceses na década de 1880:

Newton aborda aspectos como as causas da migração para o istmo a partir de diferentes ilhas do Caribe, incluindo a crise interna vivida pelos migrantes e a necessidade de muitos habitantes emigrarem em busca de emprego e melhores salários. Ele afirma que o crescimento populacional superou a empregabilidade nas ilhas e que, ao tomarem conhecimento dos projetos no Panamá, essa população partiu em massa em busca de trabalho. Os jamaicanos, que foram o maior grupo populacional na construção da ferrovia e do Canal Francês, participaram em grande número nessa primeira onda. Segundo Newton, esse primeiro período, denominado de controle mínimo, é caracterizado pela fácil contratação e pela chegada massiva de trabalhadores das Antilhas, o que, após o fracasso da companhia francesa, resultou no abandono da população majoritariamente jamaicana, que ficou presa no Panamá. O autor descreve como na segunda onda houve maior controle e conflitos entre os governos antilhanos e a companhia do canal, considerando o receio de que o abandono que ocorreu com a companhia francesa se repetisse. Esse descontentamento é evidente no caso da Jamaica, onde apenas uma pequena proporção de jamaicanos participou na construção do canal sob o controle dos EUA (Correa-Restrep, 2023, p. 173, tradução nossa)¹³.

O artigo ainda elucida que

esta discriminação ocorre não apenas a partir das estatísticas salariais e da criação de folhas de pagamento diferenciadas ("Golden Roll" e "Silver Roll"), mas também das estruturas de saúde e educação que, no cotidiano, separavam negros de brancos (Westerman *apud* Correa-Restrep, 2023, p. 173, tradução nossa)¹⁴

Entendendo este contexto, é possível resgatar o trazido por Stuart Hall (2019), que diz algo que não parece óbvio ou presente, no primeiro momento, no pensamento colonizado latino-americano: “as nações são sempre compostas de diferentes classes sociais e diferentes grupos étnicos e de gênero” (Hall, 2009, p.36). Ao desconstruir essa “cultura nacional”, o autor desenvolve que “as nações ocidentais modernas foram também centros de impérios ou de esferas neoimperiais de influência, exercendo uma hegemonia cultural sobre as culturas

¹³No original: “Newton addresses aspects such as the causes of migration to the isthmus from different Caribbean islands, including the internal crisis experienced by migrants and the need for many inhabitants to emigrate in search of employment and better wages. He affirms that population growth exceeded employability in the islands, and that upon learning of the Panamanian projects, this population went out en masse in search of jobs. Jamaicans, who were the largest population group in the construction of the railroad and the French Canal, participated in large numbers in this first wave. According to Newton, this first period, termed as minimal controls, is characterized by easy recruitment and the massive arrival of workers from the Antilles, which, after the failure of the French company, resulted in the abandonment of the mainly Jamaican population, that were stranded in Panama. The author describes how for the second wave, there was greater control and clashes between the Antillean governments and the canal company, considering the fear that the abandonment that had once occurred with the French company would be repeated. This discontent is evident in the case of Jamaica, where only a small proportion of Jamaicans among the workers are involved in the construction of the US canal.”

¹⁴No original: “not only from the salary statistics and the creation of differentiated payrolls (“Golden Roll” and “Silver Roll”) but also from the health and educational structures that in everyday life separate black people from white people.”

dos colonizados”. Ainda, sugere que, no lugar de pensar as culturas nacionais como unificadas, “deveríamos pensá-las como constituindo um dispositivo discursivo que representa a diferença como unidade ou identidade”. Para ele, uma forma de fazer isso tem sido a representação da expressão da cultura subjacente de “um único povo”. E provoca:

A etnia é o termo que utilizamos para nos referirmos às características culturais – língua, religião, costume, tradições, sentimentos de “lugar” – que são partilhadas por um povo. É tentador, portanto, tentar usar a etnia dessa forma fundacional. Mas essa crença acaba, no mundo moderno, por ser um mito. [...] As nações modernas são, todas, híbridas culturais (Hall, 2019, p. 36).

A partir destes pensamentos de desconstrução da identidade nacional, consegue-se chegar no entendimento da raça enquanto um dos fatores determinantes para as manifestações culturais de países da América Latina, os quais sofreram com a colonização de países europeus em variados graus e períodos. Manifestações estas que, mesmo dentro desses países cujos cidadãos têm orgulho de pertencer, tiveram em seu histórico a marginalização. A cultura que nasce às margens tende a ser vista como inferior, já que reforça o que a colonização tenta destruir: as identidades dos povos africanos e indígenas. Hall, então, finca: “É mais difícil ainda unificar a identidade nacional em torno da raça”. (p.36) Afirma, também, símbolos do que é a representação racial, que serão descritos em breve no decorrer deste texto como marcadores do *reggaeton*, encontrados na maioria de ritmos que nascem *en las calles*.

A raça é uma categoria discursiva e não uma categoria biológica. Isto é, ela é a categoria organizadora daquelas formas de falar, daqueles sistemas de representação e práticas sociais (discursos) que utilizam um conjunto frouxo, frequentemente pouco específico, de diferenças em termos de características físicas cor da pele, textura do cabelo, características físicas e corporais etc – como marcas simbólicas, a fim de diferenciar socialmente um grupo de outro (Hall, 2019. p. 37).

A partir do exposto, pode-se introduzir, de fato, sobre a “verdadeira” origem do *reggaeton*. Poderia soar vazia a imensidão deste movimento cultural latino-americano e afrodispórico, se o soltássemos sem ler as palavras de Stuart Hall. Isso para quem não conhece ou vive esta cultura, certamente. A primeira vez que a palavra *reggaeton* foi registrada na história¹⁵ – que tenha ficado para a posteridade – foi na canção “Playero 34”, em 1990, em uma parceria entre o porto-riquenho Pedro Gerardo Torruelas, mais conhecido como DJ Playero e “papai do *reggaeton*”¹⁶, por ser um precursor que muito contribuiu para o

¹⁵Disponível em:

<https://amp.milenio.com/espectaculos/musica/daddy-yankee-fue-el-primer-artista-en-usar-la-palabra-reggaeton>.

Acesso em: 21 out. 2024.

¹⁶Disponível em:

<https://amp.rtve.es/playz/20240214/dj-playero-a-caracterizan-como-papa-del-regueton/15960293.shtml>. Acesso em: 21 out. 2024.

movimento, e o reguetonero porto-riquenho Ramón Luiz Ayala Rodríguez, artisticamente conhecido como Daddy Yankee – autodeclarado mestiço, filho de mãe branca e pai preto¹⁷ – quando tinha entre 12 e 13 anos. O mesmo artista fez a indústria musical adotar o termo para referir-se ao gênero em 2004, quando lançou o álbum “Barrio Fino”, que vendeu somente nos Estados Unidos 4 milhões de cópias. Neste álbum, está o primeiro sucesso mundial do *reggaeton*: “Gasolina”¹⁸, que foi consumida de forma massificada até mesmo no Brasil, onde o gênero até hoje encontra dificuldade de entrar.

Mas, antes de ser batizado com um termo específico para designar o gênero, o movimento conhecido como “reggae em espanhol” já acontecia nas periferias da Cidade do Panamá e são considerados precursores artistas pretos como El General, Nando Boom e Chicho Man. No entanto, resgatando o dito por El Chombo, nada nasce de repente e tudo é um processo. Os panamenhos se inspiraram no chamado *reggae maratón* da Jamaica, que mescla influências do rap e do dancehall ao tradicional reggae, ou seja, transformando o ritmo em algo mais rápido e dançante, cujas letras eram cantadas de forma rimada e abordavam questões sociais, amores e sexo. O rap, por sua vez, (*rhythm and poetry*) nasce de uma parte da cultura afroestadunidense, em torno dos anos 1970, mesmo período do dancehall, que inclui batidas eletrônicas. No documentário *Reggaeton: The Sound that Conquered the World*¹⁹ (2024), um dos produtores musicais porto-riquenhos precursores do *reggaeton*, DJ Nelson, explicita a forma de consumo do reggae dentro do Panamá. Segundo ele, os panamenhos consomem reggae desde os anos 1960, ou seja, desde o seu surgimento. O reguetonero panamenho Sech, no mesmo documentário, contextualiza que o ritmo jamaicano impactou os panamenhos com seus instrumentais chegando com “outro ritmo, outro flow e por isso conseguimos fazer em espanhol” (Reggaeton, 2024). A pioneira panamenha Carmencita Anderson, representante do “reggae em espanhol”, completa: “e foi onde o povo começou a ouvir reggae e depois tratar de imitar e começar a cantar os reggaes que eram em inglês, transformando-os em espanhol”. “El General” aparece também se apresentando com seu nome de batismo, Edgardo Franco, e relembrando que canta desde que tinha entre 10 e 12 anos. Em um vídeo publicado em sua conta do Instagram, em 26 de setembro de 2024, publicou na íntegra sua fala que aparece em “*Reggaeton: The Sound that Conquered the World*”, em que explica sua relação com o gênero:

¹⁷Disponível em:

<https://www.diariolibre.com/revista/musica/daddy-yankee-sobre-el-racismo-padre-negro-madre-blanca-los-color-es-mas-bacanos-GL19219168>. Acesso em: 21 out. 2024.

¹⁸ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=CCF1_jI8Prk. Acesso em: 18 nov. 2024.

¹⁹ Plataforma de streaming estadunidense: Peacock.

O reggae realmente entrou na minha vida em 1978. Nós pegamos os instrumentais que vinham da Jamaica e eram a 33 (BPM) e nós acelerávamos para 45. Porque era *roots* reggae e foi assim que o reggae começou a ganhar um pouco mais de movimento. Eu tinha um grupo que se chamava "Renato e as 4 Estrelas", e eu era uma das estrelas desse grupo. E Renato não falava espanhol, mas ele se esforçou e disse [inaudível] e saiu o reggae em espanhol (Reggaeton, 2024, tradução nossa).²⁰

Tanto no Panamá quanto em Porto Rico, o *reggaeton* nasce como uma manifestação artística da cultura periférica, em bairros pobres com forte influência afrodiáspórica, assim como o funk carioca. Sendo assim, passa a ser visto como um ritmo marginalizado e, a partir desse olhar externo de uma sociedade elitista e racista, se mantém como uma forma de resistência cultural. No Panamá, localidades como Río Abajo, El Chorrillo e San Miguelito foram o berço do gênero musical e se assemelham às localidades que foram berço do termo *reggaeton* em Porto Rico, como Santurce, Carolina e Loíza. Estes municípios, distritos ou bairros são conhecidos por terem recebido diversos "caseríos", termo em espanhol que pode ser associado a conjuntos habitacionais oferecidos pelo governo para pessoas de baixa renda, cujo cotidiano é marcado pela violência, violação de direitos e negligência do Estado. O termo é formalmente utilizado em Porto Rico – mas no Panamá há bairros populares, áreas revertidas ou assentamentos informais que são correlacionados – onde "caseríos" como La Perla, Luis Llorens Torres, Las Margaritas e Torres de Sabana são citados por DJs e artistas reguetoneros – nome dados ao fazedores do movimento – como suas origens em "*Reggaeton: The Sound That Conquered the World*", com produção executiva de Daddy Yankee, do serviço de streaming Peacock. Yankee, aliás, é do "caserío" Villa Kennedy – isso mesmo, em San Juan e não no Rio de Janeiro. Segundo ele, lá é a matriz; de onde saiu o movimento. "Quando estou aqui, eu sou o Raymond. As pessoas me conhecem assim", diz, em seguida, no documentário.

A partir dessa historicidade e vivências acerca do *reggaeton*, percebe-se que o ritmo pode ser compreendido como uma prática cultural que resiste e desconstrói as normas impostas por um olhar elitista, fundamentando-se, assim, em uma dinâmica que dialoga com o conceito de "poder e resistência", formulado por Michel Foucault, uma das referências centrais do pós-estruturalismo. Foucault (2013) argumenta em "Microfísica do Poder" que o poder não é apenas uma estrutura vertical que domina, mas um conjunto de forças que circulam e, por sua vez, encontram resistência nas práticas sociais e culturais, especialmente

²⁰ No original: "El reggae realmente entró en mi vida en 1978. Nosotros garramo' los instrumentales que venían de Jamaica y eran en 33 (BPM) y nosotros acelerábamos a 45. Porque era roots reggae y así fue como el reggae empezó a tomar un poquito más de movimiento. Tenía un grupo que se llamaba 'Renato y las 4 Estrellas', y yo era una de las estrellas de ese grupo. Y Renato no hablaba español pero él si esfuerzó y dijo [inaudível] y salió el reggae en español."

em espaços marginalizados. No caso do *reggaeton*, os "caseríos" em Porto Rico e os bairros populares do Panamá representam locais de resistência simbólica onde o gênero musical atua como uma contra-narrativa à exclusão e à marginalização. Ao reafirmar a identidade afrodiáspera e dar voz às comunidades periféricas, o *reggaeton* não só desafia as estruturas racistas e elitistas, mas também busca redefinir as relações de poder cultural, questionando quais discursos e sons são legitimados ou excluídos pela sociedade.

Ao tratarmos de influências de ritmos afrodiásperos, devemos resgatar novamente Stuart Hall (2019, p. 52), quando ele menciona a identidade na era da globalização como uma possibilidade de “tradução”. No documentário, o porto-riquenho Andy Montañez – considerado uma lenda da salsa – diz que, para ele, o *reggaeton* “é um ritmo que está unido à salsa. À salsa, à plena e à bomba”. A salsa é uma mescla de ritmos afrocárdenhos não só de Porto Rico, mas também Cuba e Nova York. Um dos estilos mais tradicionais de Porto Rico, “bomba” é um ritmo marcado por muitos batuques ritmados de maneira rápida e danças rodopiantes com vestimentas brancas, que muito se assemelha às “giras” ou “xirês” que são parte das religiões de matriz africana. O ritmo “plena” também conta com os batuques nos tambores, mulheres vestidas de branco e protagonismo negro nas músicas. Os homens sempre sendo os “ogás”. Pensando em África e América Latina junto às culturas que nascem a partir das heranças culturais e resistência popular, podemos concordar quando Hall traz que o conceito de tradução, citado acima, “descreve aquelas formações de identidades que atravessam e intersectam as fronteiras naturais, compostas por pessoas que foram dispersadas para sempre de sua terra natal” (2019, p. 52). Isso pode ser conectado imediatamente a quando Montañez explica a origem desses três ritmos. Inclusive, ele mesmo afirma que a própria salsa, assim como o *reggaeton*, vem “de los barrios” – essa expressão, assim como “de las calles” são usadas para determinar que algo é do povo. O músico porto-riquenho expressa:

Aos escravos, era proibido manifestar-se, e eles, por meio do ritmo, conseguiam se expressar e transmitir sua insatisfação com as diretrizes dos chefes, como dizem. A plena era uma forma de comunicar notícias de uma pessoa para outra ou de um povo para outro²¹ (Reggaeton, 2024, tradução nossa).

O produtor musical porto-riquenho Marco Masís, popularmente conhecido como Tainy, que já produziu grandes nomes do *reggaeton* das antigas como Daddy Yankee, Don Omar, Plan B, e novos como Bad Bunny, Feid e Rauw Alejandro, reitera Andy Montañez

²¹ No original: “A los esclavos los prohibían manifestarse y ellos a través del ritmo se podían expresar y expresar su inconformidad con las directrices, de los jefes, como dicen. La plena era como una forma de comunicar noticias de una persona a otra o de un pueblo a otro.”

quando reforça no mesmo documentário: “temos a influência africana e toda a sua percussão e seus tambores”²².

El Chombo, mais uma vez, aparece como uma fonte-chave, sendo ele um produtor musical, ou seja, alguém que entende das bases e parte técnica da construção de músicas. Ele relata, em diversas entrevistas, acerca do chamado “tumpa tumpa”, onomatopeia a qual chama de padrão rítmico, que é ligada a um som de percussão. No vídeo “El Chombo presenta: Quién inventó el patrón rítmico "Tumpa Tumpa"? (Dembow - Pounder)”, publicado no Youtube em 2019, o panamenho discorre sobre a origem do “tumpa tumpa”, embasando as afirmações dos artistas acima. Segundo El Chombo, “tumpa tumpa é um padrão rítmico de percussão que muitos chamam dembow, mas dembow é uma canção”, observa. Explica, ainda, que “o primeiro a implementar este padrão rítmico em um gênero foi a Jamaica”, entretanto, não foi este país que o inventou. “Sabem quem o inventou? África. Todo tambor e ritmo vem de África”. A música “Dem Bow”²⁴ a qual El Chombo se refere é um dos grandes sucessos do dancehall, lançada em 2005, do jamaicano Shabba Ranks.

2.1 Migração e Hibridismo

As conexões do *reggaeton* com o hip hop e com o reggae são particularmente importantes, pois colocam em evidência uma política cultural baseada mais em laços transnacionais, étnicos e de classe, do que em identidades nacionais e panlatinas (SANTOS, 1996). Em última instância, queremos deixar claro que o *reggaeton* não é exatamente um tipo de hip hop nem dancehall nem latino ou tropical (no sentido convencional destes termos), mas é um gênero que não só cria conexões com esses ritmos, mas coloca em evidência um som peculiar (Rivera; Marshall; Pacini Hernandez *apud* Herschmann, 2009, p. 134).

Os porto-riquenhos fizeram parte da construção do movimento hip hop nova-iorquino em consequência da imigração iniciada na metade do século passado. Assim como diversas migrações em massa, os considerados “latinos” iam até os Estados Unidos em busca de melhores condições de vida. Com isso, relembrando a grande influência que o rap tem no *reggaeton*, por ser também um ritmo inicialmente cantado com rimas que evidenciaram a vivência dessas populações marginalizadas, artistas imigrantes porto-riquenhos ou de família porto-riquenha iniciavam também o movimento reguetonero em Nova York, como Ivy Queen – ou Martha Ivelisse Pesante, a única precursora feminina popularmente conhecida do gênero – que é uma mulher negra, e Vico C – ou Armando Lozada Cruz, cujos pais são porto-riquenhos – que é um homem mestiço e lançou seu primeiro álbum de *reggaeton* em

²² Reggaeton, 2024, tradução nossa

²³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=htkI1ZDcOs0>. Acesso em: 10 nov. 2024.

²⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Wx9dNPfMR-k>. Acesso em: 10 nov. 2024.

1988, junto ao porto-riquenho DJ Negro – nome de batismo não encontrado –, do caserío conhecido como “La Perla”. O álbum se chama “La Recta Final”. Por mais que exista uma discussão sobre o fato de Vico C ser “reguetonero” ou “rapero”, é incontestável sua contribuição para o movimento que, novamente: tem influência do rap.

Vico C é frequentemente descrito como um rapper em vez de um *reggaetonero*; no entanto, sua música é amplamente reconhecida como precursora do *reggaetón*. Sua popularidade no final da década de 1980 e início dos anos 1990 coincidiu com o desenvolvimento do “underground” porto-riquenho. Esse termo se referia à distribuição literal de cassetes na economia informal ou “underground”, fora do mercado formal²⁵ (Rivera-Rideau, 2015, p. 21).

Ivy Queen, no documentário, afirma que se apaixonou pelo chamado “rap em espanhol” por causa do Vico C, e rememora que pensou “Y'all that would be sick if i could do that”. DJ Negro afirma que antes de Vico C não existia rap em espanhol. Vico C, por sua vez, explica como foi para ele:

Quando eu era criança, tinha cerca de onze ou doze anos, comecei a me interessar pelo hip-hop e queria fazer rap. E comecei a rimar em inglês. Então, um dia eu pensei: “Se é poesia com ritmo, eu posso fazer isso em qualquer idioma”²⁶ (Reggaeton, 2024, tradução nossa).

No que tange essa relação entre reggaeton e rap, Bhabha (2013) argumenta que a cultura se constitui por meio de encontros entre diferentes tradições e valores, resultando em práticas híbridas que desafiam as fronteiras e normas estabelecidas. Artistas porto-riquenhos como Ivy Queen e Vico C ilustram essa hibridização, adicionando ao *reggaeton* elementos do hip hop estadunidense, como as narrativas de resistência e a crítica social.

2.1.1. Funk carioca, diáspora, hibridização

Essa incorporação se dá, também, quando o Funk chega ao Rio de Janeiro e tem como uma de suas vertentes o que chamam de “funk consciente”, que por vezes é chamado de “funk proibidão”, já que as letras são as narrativas das vivências de lugares marcados pela pobreza, racismo, violência policial, pelo comércio varejista de drogas, e a linguagem é utilizada tanto como denúncia quanto como uma narrativa do dia-a-dia dessas populações. Influenciado pelo Miami Bass, sub gênero da música eletrônica com graves potentes, e pelo rap, cujas letras

²⁵No original: “Vico C is often described as a rapper rather than a reggaetonero; however, his music is also credited for paving the way for reggaetón.² Vico C’s popularity in the late 1980s and early 1990s occurred with the development of Puerto Rican underground. The music’s name referred to the literal distribution of cassettes in the economic “underground,” or the informal economy.”

²⁶ No original: “When I was a kid, eleven or twelve years old, I started getting interested in hip-hop and I wanted to rap. And I started rapping in English. So one day I said: ‘If it’s poetry with rhythm I can do that in any language.’”

refletiam o cotidiano dos moradores de favelas (Vieira, 2020). Estas, por sua vez, e em sua maioria, é composta por pretos e pardos no município do Rio de Janeiro, uma dupla de precursores do movimento do funk foi Sidney da Silva e Marcos Paulo de Jesus Peixoto, conhecidos como Cidinho e Doca, da Cidade de Deus, favela localizada na Zona Oeste da cidade – de lá saíram também as precursoras Deize Tigrona, a Deize Maria Gonçalves da Silva, e Tati Quebra-Barraco, a Tatiana dos Santos Lourenço – cujas canções tinham como títulos “Rap da Felicidade”²⁷, “Rap da Cidade de Deus”²⁸ e “Rap das Armas”²⁹, por exemplo, mostrando a influência das rimas – que também tomaram conta do *reggaeton* – em cima do batidão do funk. Fabrício de Souza Batista, ou melhor, MC Menor do Chapa, cria do Morro do Turano, Zona Norte do Rio de Janeiro, considerado um “relíquia” (gíria usada para se referir a alguém antigo e respeitado na favela), disse para mim um dia antes do Dia Nacional do Funk, comemorado pela primeira vez dia 12 de julho de 2024:

O meu objetivo era divulgar minha comunidade, minha realidade, o nosso mundo paralelo; meu objetivo era esse, não era nem a busca de dinheiro e coisa material. Eu queria cantar, eu queria mostrar para o mundo a minha verdade, a minha essência e a minha vivência. [...] Na época que eu cantava funk era conhecido como proibidão, mas pra mim é nada mais nada menos que minha verdade, o que a gente vive no morro, com nossos amigos, tanto o lado bom e o lado ruim da comunidade (Batista, Fabrício de Souza/MC Menor do Chapa, grifo nosso)

Essa fala do MC Menor do Chapa, proferida via áudio do WhatsApp enquanto ele viajava para fazer um show no Paraná, poderia fazer qualquer um repensar o estereótipo do funk proibidão, mas não é, há anos, a intenção; aceitar o funk proibidão. É por meio da linguagem que ocorre a expressão, e também por meio dela que o sentimento de pertencimento a um coletivo ocorre. E esse é o fenômeno que acontece com as gírias dentro desses contextos sociais e, talvez por isso, o funk probidão – cujo nome foi dado pela polícia – ao ser fortemente recriminado, deu espaço para o funk putaria, cuja linguagem também é questionada. Mizrahi (2016), tomando como ponto de partida uma frase dita por Mr. Catra em uma de suas performances, “Na maior diplomacia, na maior diplomacia, tá brabo da gente cantar proibidão, mas liberaram a putaaaaariaaaaa!”³⁰, avalia o período em que os funkeiros adeptos do proibidão começaram a gradualmente ir mudando de sub-gênero pelo sufocamento da polícia em cima do funk batizado como proibido. MC Sabrina, também citada por Mizrahi para explicar a mudança de repertório, do Morro da Providência, favela localizada na Zona Portuária do Rio, era uma grande representante da vertente, cujas letras narravam condutas

²⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9m9tUYDKh1M>. Acesso em: 15 nov. 2024.

²⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=f5flnVLHJds>. Acesso em: 15 nov. 2024.

²⁹ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=c9-c_8IfD-I. Acesso em: 15 nov. 2024.

³⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TPgL-GporMw>. Acesso em: 15 nov. 2024.

consideradas corretas dentro da gestão³¹ do morro, como quando ela diz que “o certo é o certo, o errado é o errado, e se vacilar na favela vai ser cobrado”. A autora esmiúça que

[...] o funk proibido reúne canções que fazem apologia ao crime organizado nas favelas, ao enaltecer o nome de seus chefes, ou tematizam as relações com o inimigo, que pode ser a facção criminosa vizinha, ou o inimigo comum, a polícia. Estas canções são assim prescritas pela polícia e fontes indicam ter sido ela mesma a criadora do termo.¹ Mas, da perspectiva dos funkeiros, estas músicas devem ser chamadas de funk de contexto, músicas que versam sobre a “realidade” da vida na favela. Este dado não é pouco importante, pois os funkeiros têm a percepção de que não é apenas proibido cantar sobre o que é legalmente proscrito, mas sobre uma assimetria de poder que envolve a relação dos habitantes da favela com a polícia e sobre a qual a sociedade formal não teria interesse em ter conhecimento. É por este motivo que Mr. Catra me disse que faria um disco chamado ‘Papo Reto não é Proibido’, querendo dizer com o título do possível álbum que falar “a verdade dos fatos”, o que acontece no dia-a-dia da favela, não pode ser considerado ilegal (Mizrahi, 2016, p. 70).

Ou seja, não é preciso, pertencendo a um território marcado pela violência, ser envolvido com o crime para sentir-se representado pelo funk proibidão, que, por fim, conta o cotidiano de moradores de favela. Em sua tese de doutorado intitulada “FOGO NOS RACISTAS!: Epistemologias negras para ler, ver e ouvir a música afrodispórica”, Queiroz pluraliza o conceito de identidade negra para determinar um ciclo de movimentação constante inclusive para reivindicar o pertencimento e senso de comunidade.

A(s) identidade(s) negra(s) representada(s) através da música popular, de algum modo, sempre foi(foram) negada(s), defendida(s) e negociada(s). Esses movimentos de renegociação e transformação constantes articulam novos estilos e gêneros musicais, assim como novas práticas sociais que vão reivindicar lugares de pertença e senso de comunidade em torno de formações identitárias derivadas da conexão do mundo Atlântico negro (Queiroz, 2020, p. 71)

Definidas por Gilroy (2001)

pelas formas culturais estereofônicas, bilíngues ou bifocais originadas pelos — mas não mais propriedade exclusiva dos — negros dispersos nas estruturas de sentimento, produção, comunicação e memória, a que tenho chamado heuristicamente mundo atlântico negro (Gilroy, 2001, p. 35).

Agora, retornando ao Menor do Chapa, é relevante frisar que apesar de ser lido socialmente como um homem branco, é respeitado como um representante dessa cultura popular negra. Isso porque a formação da população das favelas cariocas também se deu por uma migração nordestina intensa nos anos 1970; os avós maternos do MC Menor do Chapa são nordestinos do Rio Grande do Norte e sua mãe é carioca (grifo nosso), sendo parte da diáspora nordestina no Sudeste e, entre a população nordestina, também há brancos, negros e mestiços, apesar dos mesmos serem racializados de maneira xenofóbica como “paraíbas” no

³¹ Termo para se referir ao período de comando da facção em determinado território.

Rio de Janeiro por algumas características físicas específicas e sotaque.

Boa parte das pessoas que deixaram os estados do Nordeste, ao longo do século XX, foi direcionada para os estados de São Paulo e Rio de Janeiro. Durante esses anos, os migrantes nordestinos transformaram todos os aspectos desses dois estados de destino: economia, cultura, relações de trabalho, características urbanas, política e geografia. São Paulo e Rio de Janeiro alcançaram seu estágio atual de desenvolvimento e cultura (Magalhães, 2022, p. 80).

Assim como porto-riquenhos indo para os Estados Unidos, essa migração também aconteceu em busca de condições melhores e, hoje, as culturas nordestinas dos migrantes e seus descendentes não desapareceram nem permaneceram iguais. Como diz Hall, foram traduzidas. Os porto-riquenhos imigrantes nos Estados Unidos, por sua vez, carregaram consigo uma bagagem cultural da ilha e se conectaram com outras tradições de resistência e expressão negra, como o hip-hop, que nasceu na cultura popular afroestadunidense.

Artistas como Ivy Queen e Vico C, que cresceram no ambiente de imigrantes latinos, absorveram e reconfiguraram elementos dessas culturas, misturando ritmos caribenhos e letras em espanhol com o beat e a lírica do rap. Esse processo reflete o que Hall descreve como "estratégias de recodificação e transcodificação": os artistas imigrantes reapropriaram estilos musicais americanos para contar as histórias e desafios de uma juventude latina e afrodiáspórica, traduzindo suas experiências de marginalização, mas também de resiliência e identidade.

E aí, irmão / Humildade e disciplina, vida loka / Diretamente do Chapa, só proceder / Turano se liga, vou dizer / É paz, justiça e lazer / O baile rola / Quem é contra mete o pé / Venha curtir / Com paz, amor e muita fé / Sem violência / Só chegar e falar que ‘é nós’³²³

Esta música³⁴, lançada há 20 anos atrás, ainda hoje representa um símbolo de resistência cultural do povo favelado, não só carioca, já que MC Menor do Chapa é um nome nacionalmente conhecido. A partir disso, após toda a desconstrução da identidade nacional como uma forma metafórica de cunhar a identidade cultural, podemos discorrer, neste paralelo entre a necessidade dos reguetoneros firmarem a origem do reggaeton porto-riquenho vinda dos “caseríos” e a fala do MC Menor do Chapa sobre a necessidade de cantar a própria realidade e divulgar sua comunidade, sobre territorialização, termo cunhado por Muniz Sodré (2019), que acredita não ser apenas a ocupação de um território geográfico, mas também um movimento de apropriação simbólica, no qual grupos sociais se identificam com certos

³² Gíria utilizada apenas em território comandado pela facção Comando Vermelho.

³³ Disponível em: <https://www.letras.mus.br/menor-da-chapa/858314/>. Acesso em: 30 out. 2024.

³⁴ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=C-EqdiXkpCk&list=RDC-EqdiXkpCk&start_radio=1. Acesso em: 15 nov. 2024.

espaços, produzindo sentidos e dinâmicas culturais. Em sua obra, o autor enfatiza que a territorialização está ligada à comunicação e à criação de vínculos de pertencimento. O espaço se torna mais do que um lugar físico; ele é reconfigurado pela cultura, linguagem e narrativas dos grupos que o ocupam. Sodré narra que a palavra festa vem de Vesta, princípio sagrado da vitalidade indiferenciada, e é a marcação temporal do sagrado. É interessante, a partir desta palavra, seu discurso sobre pertencimento, para o nosso contexto de manifestação artística:

A festa destina-se, na verdade, a renovar a força na dança, que caracteriza a festa, reatualizam-se e revivem-se os saberes do culto. A dança, rito e ritmo, territorializa sacralmente o corpo do indivíduo, realimentando-lhe a força cósmica, isto é, o poder de pertencimento a uma totalidade integrada (Sodré, 2019, p. 125).

Para abordar os conceitos de pertencimento e identidade relacionados às migrações nordestinas para o Sudeste no século passado, remeto à obra de Liv Sovik, “Aqui Ninguém é Branco”. Sovik (2009) examina como as identidades raciais e culturais se moldam no espaço urbano. A autora destaca que o Rio, com sua forte miscigenação cultural e racial, é um microcosmo das complexidades da identidade brasileira. Isto é, cabe pensar que as interações entre grupos afrodescendentes e migrantes nordestinos acabam por criar novas territorialidades e formas de pertencimento. Esse contexto contribui para a formação de um espaço social onde identidades híbridas emergem, complexificando estereótipos raciais e regionais e alcançando uma visão menos óbvia do que significa ser brasileiro. Para muitos nordestinos migrantes e seus descendentes, a migração para o Sudeste implica uma negociação constante de identidade. Ao se adaptarem a um novo contexto cultural, eles encontram maneiras de preservar aspectos de sua cultura de origem enquanto adotam elementos da cultura local, principalmente através da linguagem, expressões artísticas e práticas comunitárias. No espaço das favelas cariocas, por exemplo, essa fusão cultural é evidente na música e nas expressões populares, como o funk carioca, que reflete tanto influências afro-brasileiras quanto a vivência dos migrantes nordestinos, que também contribuíram para a formação populacional e cultural destes espaços marginalizados. Assim, as territorialidades urbanas e os vínculos afetivos se tornam fundamentais para a construção de um sentimento de pertencimento, proporcionando aos migrantes uma plataforma para expressar sua identidade e contestar narrativas hegemônicas de nacionalidade e raça.

Traçando novo paralelo com Hall (2019), as identidades nacionais nos são atribuídas ao nascer, mas são formadas e transformadas no interior da representação. Isto é, sabemos o que significa pertencer a alguma nacionalidade por conta de um conjunto de significados. O autor usa o estereótipo do inglês como exemplo, mas adaptando para uma realidade brasileira,

enxerga-se os estereótipos de: Samba, Carnaval e Futebol como conjunto de significados estereotipados sobre o que é “ser” brasileiro. A verdade é que essas representações culturais não estão presentes em todas as pessoas e nem em todo o território delimitado como Brasil. No Rio de Janeiro, o Carnaval pode ser considerado nossa maior festividade, no entanto, na cidade de Parintins, no Amazonas, a maior festividade em termos de reconhecimento dos nativos é o Festival Folclórico de Parintins, que celebra a cultura do boi-bumbá no mês de junho. Não quer dizer que cidadãos cariocas e parintinenses não possam compartilhar dos mesmos gostos, ou até, que cariocas não se identifiquem com a cultura do Carnaval e parintinenses não se identifiquem com a cultura do Festival de Parintins. Mas, mesmo se não venham a se sentir representados, eles estão familiarizados com estes significados da cultura do seu território. Porque, como afirma Santos, “o território é o lugar em que desembocam todas as ações, todas as paixões, todos os poderes, todas as forças, todas as fraquezas, isto é, onde a história do homem plenamente se realiza a partir das manifestações da sua existência” (Santos, 2011, p.13).

Na psicologia ambiental, em congruência a citação acima de Muniz Sodré (1988), é possível destacar um estudo da afetividade como aspecto constitutivo da condição humana, sendo assim, “a partir deste aspecto, é possível falar em apego ao lugar, identidade de lugar, identidade social urbana, apropriação e territorialidades” (Sousa; Zeni; Schneider, 2021). No artigo “Territorialidades e Contexto Urbano nos Estudos sobre a Relação Pessoa-Ambiente: Revisão Integrativa de Literatura”, Sousa, Zeni e Schneider (2021) colocam como esta “afetividade associada às espacialidades é uma das principais categorias de análise para entender a relação pessoa-ambiente” (Proshansk; Fabian; Kaminoff, 1983; Giuliani; Scopelliti, 2009). E ainda:

A identidade de lugar reflete a construção de identidade, a partir da interação das pessoas com seu ambiente físico e social e com os sentimentos de pertencimento associados a espaços significativos (Mourão & Cavalcante, 2011). Já a identidade social urbana pode ser compreendida como uma extensão da identidade de lugar, que se relaciona especificamente com o contexto urbano e possibilita que múltiplas áreas de conhecimento visualizem a cidade “não somente como uma construção física, mas também como uma construção simbólica de seus habitantes, que engendra processos de apropriação (Mourão; Cavalcante *apud* Sousa; Zeni; Schneider, 2021, p. 496)

2.2 A criminalização de movimentos pretos e periféricos

Para discutir o embranquecimento do *reggaeton*, é essencial reconhecer as camadas de criminalização historicamente direcionadas ao povo preto e periférico, que também permeiam este e outros gêneros musicais de origem marginalizada, como o funk carioca. Autores como Muniz Sodré (1988) e Juliana Borges (2019) destacam que essas expressões culturais, ao

ocuparem espaços de visibilidade, são frequentemente associadas a violência e ilegalidade, refletindo uma não neutralidade que reforça estruturas racistas. Como explica Foucault (1987), o poder é exercido sobre o corpo e o discurso das populações marginalizadas, buscando subordinar suas manifestações culturais. No *reggaeton*, a linguagem, as letras e as performances tornaram-se meios de resistência e afirmação de si e do seu espaço pertencente, fazendo com que se tornassem alvos de repressão e desvalorização, reforçando estereótipos negativos sobre as comunidades negras e periféricas.

O que implica é que o domínio linguístico, e especialmente a palavra, não cumpre uma função meramente instrumental nos processos de comunicação discursiva, mas se encarna e se incorpora na vida cotidiana, comprometendo todas as instâncias da convivência humana. A linguagem e a palavra têm poder e são estruturantes da sociedade; as mensagens que as letras das canções transmitem impregnaram nossa sociedade, cultura e contexto a cada dia, tornando-se uma via essencial para transmitir valores, crenças, pensamentos, normas, estilos de vida e atitudes. A partir da metade dos anos 80, surgiu o ritmo musical denominado reggaeton. O reggaeton tem causado polêmica entre críticos e pesquisadores por conta do conteúdo de suas letras e pela sua forma peculiar de ser dançado³⁵ (Penagos Rojas, 2014, p. 292).

Não é difícil encontrar diversas críticas a gêneros como *reggaeton* e funk, por suas linguagens: forma de dançar, letras e ritmo que foge do comercial. Taísa Machado, conhecida como Chefona Mermo – uma mulher negra carioca, dançarina e atriz, fundadora do projeto de rebolado Afrofunk – fala, em um primeiro momento, no livro “Taísa Machado, O afrofunk e a ciência do rebolado”, sobre artistas que se desenvolvem na guerra. Pode ser uma tarefa árdua explicar o sentido da arte que nasce às margens da sociedade para aqueles que estão na classe dominante. E, talvez, seja por isso que a guerra – que acontece não apenas no sentido metafórico, mas ultrapassa as barreiras da realidade – não se direciona apenas contra o Estado, mas também contra pessoas que, implicitamente, querem seu extermínio – também metafórico e literal. Ou, quem sabe, sua adequação a uma sociedade marcada pela colonização e dizimação de povos africanos e indígenas? E, em consequência, seus descendentes?

A fim de compreender as críticas e a marginalização enfrentadas por pessoas pretas e periféricas que constroem movimentos como o *reggaeton* e o funk, busco em Gramsci (1999),

³⁵ No original: “Lo que implica que el dominio lingüístico y en especial la palabra, no cumplen una función meramente instrumental para los procesos de comunicación discursiva, sino que se encarna, se incorpora en el vivir cotidiano que compromete todas las instancias de la convivencia humana. El lenguaje y la ‘palabra tienen poder y son vertebradores de la sociedad, los mensajes que transmiten las letras de las canciones impregnan nuestra sociedad, cultura y contexto cada día, convirtiéndose en una vía esencial para transmitir valores, creencias, pensamientos, normas, estilos de vida, pensamientos y actitudes. A mediado de los años 80 surgió el ritmo musical denominado Reggaetón. El reggaeton ha causado polémica en los críticos e investigadores por el contenido de sus letras y por su particular forma de ser bailado.”

no conceito de hegemonia cultural, que, segundo ele, ocorre quando a classe dominante exerce controle não apenas por meio do poder econômico ou da coerção, mas pela obtenção do consentimento de outras classes, estabelecendo uma "cultura legítima". Essa hegemonia é reforçada através das instituições, que definem quais práticas culturais são valorizadas e quais são marginalizadas. A cultura dominante assim impõe seus valores, considerando como "inferiores" as expressões culturais das classes populares, como o *reggaeton* e o funk, que frequentemente enfrentam rejeição pelas elites.

é preferível “pensar” sem disto ter consciência crítica, de uma maneira desagregada e ocasional, isto é, “participar” de uma concepção do mundo “imposta” mecanicamente pelo ambiente exterior, ou seja, por um dos muitos grupos sociais nos quais todos estão automaticamente envolvidos desde sua entrada no mundo consciente” [...] ou é preferível elaborar a própria concepção do mundo de uma maneira consciente e crítica e, portanto, em ligação com este trabalho do próprio cérebro, escolher a própria esfera de atividade, participar ativamente na produção da história do mundo, ser o guia de si mesmo e não mais aceitar do exterior, passiva e servilmente, a marca da própria personalidade? (GRAMSCI, 1999, p. 94)

Neste trecho, o autor aprofunda reflete sobre a escolha entre aceitar passivamente concepções de mundo impostas pelo meio social ou construir, de forma crítica e consciente, a própria visão de mundo. É uma forma de pensar profundamente sobre as culturas marginalizadas, pois nos orienta como essas culturas frequentemente têm suas narrativas moldadas por grupos dominantes, sendo forçadas a internalizar ideologias que invisibilizam suas experiências pessoais e coletivas.

No artigo “A criminalização do baile funk e do rap e o genocídio negro nas cidades do Rio de Janeiro e de Lisboa”, Araújo e Muniz (2023), questionam como se articulam raça, classe e território, no contexto de criminalização dos corpos, territórios e expressões artísticas negras? Os autores enfatizam que o racismo institucional é gerido através de uma lógica territorial. É, portanto, crucial implementar o que Razack (2002 *apud* Araújo e Muniz) chama de desmapeamento, ou seja, desnaturalização da compreensão de como os espaços foram formados:

Esse processo significa “desnaturar a geografia” (Razack 2002, 5) e exige questionar como os espaços são criados, tanto física quanto simbolicamente, como bem descreve um defensor público entrevistado ao discutir como as pessoas escravizadas, com o fim formal da escravidão, foram privadas de acesso à terra através da Lei de Terras de 1850: as favelas do Rio de Janeiro são compostas por negros e há uma história de como as favelas, principalmente as mais antigas, foram formadas. Você tem a Lei de Terras de 1850, depois tem a abolição da escravatura, essa lei na verdade impede (...) que escravos recém-libertados tenham acesso à terra, e ao mesmo tempo essas pessoas também precisam viver. Então, o território que era considerado inabitável passou a ser habitado por essa população, por escravos libertos, e agora por seus descendentes. Então, a gente tem mesmo uma dívida histórica, essa população está lá, e é massacrada diariamente com uma política de

segurança pública que sobe na favela atirando e matando³⁶ (Araújo; Muniz, 2023, p. 8).

Para Araújo e Muniz (2023), a criminalização do funk no Brasil reflete um controle político e social sobre a música como forma de expressão da cultura popular negra e periférica. Esse controle da música, mencionado como uma questão de "controle político" em estudos sobre as formações socioespaciais latino-americanas (Ross, 2012), se dá principalmente em razão do potencial disruptivo que o funk representa no espaço público. Ao longo da história, governos em diferentes países da América Latina tentaram limitar ou proibir gêneros musicais associados às classes populares e minorias raciais, uma tentativa de silenciar vozes que se opõem ou questionam a estrutura social vigente. No caso do funk, as justificativas para esse controle recaem frequentemente sobre o "ruído" e a perturbação da ordem, com apreensões de equipamentos e repressão policial em bailes nas favelas, que fazem parte da rotina de criminalização dessa manifestação cultural.

A criminalização do funk é uma das formas pelas quais o Estado brasileiro reforça a marginalização e o racismo estrutural, tratando o funk e seus praticantes como "problemas de segurança pública" (Araújo; Muniz, 2023, p. 8). Esse enquadramento se insere em um processo histórico mais amplo de racialização e controle sobre corpos e espaços negros e periféricos. A repressão ao funk não é apenas uma reação ao som ou à festa, mas parte de um processo genocida (Araújo; Muniz, 2023) que busca silenciar e apagar a cultura negra em suas expressões mais populares. Assim, a criminalização do funk não é apenas sobre o ruído, mas sobre uma tentativa de eliminar a resistência e a identidade que essa música representa. A questão é complexa e enraizada nas desigualdades de classe e raça, tornando o funk um exemplo potente de como a cultura popular negra enfrenta desafios não apenas culturais, mas existenciais em um cenário de repressão e marginalização.

Dentro dessa esfera, Gramsci (1999) também trabalha o conceito de “guerra de

³⁶ No original: “In this context of criminalisation of black bodies, territories and artistic expressions, how are race, class and territory articulated? The institutional racism is managed via a territorial logic. It is, therefore, crucial to implement what Razack (2002) calls unmapping, that is, denaturalizing the understanding of how spaces were formed. This process means “denaturalizing geography” (Razack 2002, 5) and demands questioning how spaces are created, both physically and symbolically, as well described by a public defender interviewed when discussing how enslaved people, with the formal end of slavery, were deprived of access to land through the Land Law of 1850: The favelas of Rio de Janeiro are composed of black people and there's a history of how favelas, especially the older ones, were formed. You have the Land Law of 1850, then you have the abolition of slavery, this law actually prevents (...) newly freed slaves from accessing the land, and at the same time these people also need to live. Then, the territory that was considered uninhabitable is now inhabited by this population, freed slaves, and now their descendants. So, we really have a historical debt, this population is there, and it is massacred daily with a public security policy that goes up the favela shooting and killing.”

posição," que o autor enxerga como uma forma de resistência nas esferas cultural e ideológica. Para ele, as classes subalternas, aqui com o recorte de pretos e periféricos, se engajam em uma resistência constante, não necessariamente visível como uma "guerra aberta," mas como um processo gradual de confrontação contra a hegemonia. No contexto do *reggaeton* e do funk, essa guerra se reflete na insistência em manter e expandir essas expressões culturais, que representam não apenas entretenimento, mas uma resistência simbólica contra uma sociedade que constantemente tenta suprimir as identidades e vozes periféricas. Nesse sentido, como menciona Taísa Machado (Machado apud Faustini, 2020), artistas que "se desenvolvem na guerra" representam uma resistência cultural que vai além da arte – elas simbolizam um enfrentamento diário contra um sistema que procura seu apagamento.

Considerando estas análises, retornamos à Taísa Machado que se autorrecrimina previamente sobre usar a expressão "artistas que se desenvolvem na guerra" porque "não é nada legal o que se vive em certos territórios" e cita uma das suas fontes de estudo, o Ruy Marra, cuja pesquisa como "trabalhar no corpo a qualidade dos movimentos para pessoas que vivem em ambientes de vulnerabilidade" propõe explicar como o esporte ajuda pessoas que moram nas favelas. Então, Taísa conclui que pesquisa linguagens que nascem nesses ambientes de vulnerabilidade. E contextualiza, se referindo ao período de escravidão no Brasil:

[...] toda vez que você botar a mão no joelhinho e jogar a bunda, em qualquer lugar que você esteja, você tem que agradecer àquela mulher, ou àquelas mulheres pretas que no período mais escravo de todos, quando elas eram estupradas não sei quantas vezes por dia, apanhavam, eram separadas dos seus filhos, da sua família, de seu lugar de origem, do seu Deus, de tudo, ainda assim aquelas mulheres ousaram dançar, elas seguiram dançando, dançando tanto a ponto de construir uma cultura de um país inteiro que dança e em que a dança faz essa manutenção da saúde das pessoas. Eu aprendi que a dança faz essa manutenção da saúde, faz a manutenção social. Faz aquele garoto fodido, aquela garota fodida, naquele momento da dança, naquelas 12 horas, serem protagonistas (Machado apud Faustini, 2020, p. 33).

Retornando à expressão "artista que se desenvolve na guerra", Taísa discorre sobre uma vez que foi ao baile funk no Complexo do Lins, favela na Zona Norte do Rio, e se deparou com uma bailarina muito *gostosa* – ela reforçou a palavra como *pôde* –, que dava surra de bunda – técnica em que você apoia os pés no ombro da pessoa e fica batendo com a bunda no rosto dela – em sua coreografia e que ela dançava com tanta paixão que ganhou a atenção dos bandidos, que, por sua vez, fizeram o que fazem quando estão felizes: deram tiro para o alto. Taísa mesma diz que, se tivesse uma arma, também daria tiro para o alto já que também estava feliz com aquela performance. Pontuou, a partir deste relato, sua admiração

pela concentração da dançarina enquanto uma artista que se desenvolve na guerra:

Era teatro o que eu estudava, tá certo que eu estudava com o Amir, teatro de rua, 360°, mas quando você vai ao teatro, quando vai nas peças, ou na Martins Penna — que foi onde eu estudei um tempo antes do Tá na Rua —, tem a coisa da concentração. Não se pode fazer barulho, cê não pode abrir nem o saco de pipoca. E aquela mulher tava ali, fazendo o trabalho dela, com estilhaço de bala pegando nela, entendeu?! Que artista é esse que se desenvolve na guerra? Não tinha nada ali, naquele momento, que pudesse ser melhor do que o que aquela mulher tava fazendo na nossa cara, no meio de 15 mil pessoas (Machado *apud* Faustini, 2020, p. 4).

Sendo o rebolado uma das linguagens corporais mais poderosas das culturas africanas e sua diáspora, não apenas como dança mas também com objetivos de saúde feminina aliviando dores e trazendo autoestima, entendemos também, a partir da fala de Taísa, como o racismo e o machismo fazem com que essa dança seja considerada não uma manifestação artística, mas vulgar, já que protagonizadas historicamente por mulheres pretas.

A real é que o mundo não sabe lidar com a liberdade sexual de uma mulher preta. As pessoas tão presas a um período escravocrata em que a sexualidade da mulher preta era negada. E ela era constantemente abusada. Esse tipo de chacota e repressão num é novidade, desde o lundum, passando pelo samba, o tambor de crioula e o carimbó, todas as danças e as mulheres que dançavam eram chamadas de vulgar, de putas. (Machado *apud* Faustini, 2020, p.16)

As formas de expressão de movimentos culturais que nascem nos caserios, favelas e periferias de países latino-americanos são, de fato, por vezes associadas ao crime. O crime, em muitos desses locais, é uma realidade inerente e não quer dizer que você faz parte disso; no entanto, faz parte do seu cotidiano e, como somos sujeitos formados pelo ambiente em que vivemos, a cena que Taísa descreve, apesar de ser ambientada no Rio de Janeiro, pode ser usada para refletir a essência do *reggaeton de la mata*, enquanto manifestação artística cultural marcada pelo “tumpa tumpa”, pelo *perreo* e pela linguagem *de la calle*. Em “*Reggaeton: The Sound That Conquered The World*”, um apresentador do programa “Wapa America”, em um dos cortes rápidos iniciais, desenvolve para o reguetonero conhecido como Mexicano: “são acusados de incitar ao crime, de estimular o uso de drogas e de falar cruentamente sobre sexo”. O Mexicano devolve: “porque essa é uma música do povo, isso é uma música de rua”. Quando falamos em povo e rua, reforço, falamos justamente dos caserios, favelas e periferias. Com isso, uma população que se formou a partir da colonização europeia de povos africanos e indígenas, fazendo com que tudo que seja ligado a essas pessoas, tenha uma conotação criminosa.

Seus detratores afirmam que o funk não é música, que seus cantores são desafinados, suas letras e melodias são pobres e simples cópias mal feitas de canções pop ou mesmo de cantigas tradicionais populares. Há ainda os que demonizam o batidão,

associando-o à criminalidade, à violência urbana ou à dissolução moral. Ao criminalizarem o funk, e o estilo de vida daqueles que se identificam como funkeiros, os que hoje defendem sua proibição são os herdeiros históricos daqueles que perseguiam os batuques nas senzalas, nos fazendo ver, de modo contraditório, as potencialidades rebeldes do ritmo que vem das favelas (Facina, 2009, p. 1).

O debate da criminalização da pobreza existe no Brasil muito conectado ao funk carioca e é possível rememorarmos um episódio que marcou uma época sombria da cultura favelada do Rio de Janeiro: a Resolução 013, assinada em 2007 pelo então Secretário de Estado de Segurança e arquiteto-chefe da UPP (Unidade de Polícia Pacificadora) da Polícia Militar, José Mariano Beltrame. A medida proibia os bailes funk no Estado do Rio e, após muita resistência popular, em 2013 os eventos de maior lazer das favelas voltaram a ser legalizados. De acordo com uma matéria do jornal O Dia, publicada em 7 de julho daquele ano, Beltrame voltou atrás por saber que “a volta dos bailes às áreas pacificadas poderia melhorar a imagem das UPPs entre os jovens, apesar de ter números impressionantes sobre reclamações de barulho nas ouvidorias das unidades”. Fazendo um paralelo com o fim do século em Porto Rico, o então governador Dr. Pedro Rosselló, do Partido Nuevo Progresista (PNP), que governou de 1993 a 2001, investiu pesado em sua campanha eleitoral alegando que acabaria com a criminalidade da ilha, com uma medida que se chamou “La Mano Dura contra el Crimen”, que se tornou, na verdade, um ataque aos moradores de caseríos e uma visível criminalização da pobreza. E esta, de acordo com Cepeda (2020), não foi a primeira vez que aconteceu em Porto Rico contra a população negra e pobre.

Durante a iniciativa “dura contra o crime” , defendida pelo então recém-eleito governador Pedro Rosselló, e que durou de 1993 a 1999, funcionários do governo saíram à espreita dos fãs de reggaeton, invadindo caseríos onde o gênero estava florescendo. A música enfureceu o governo porto-riquenho a tal ponto que os ataques atingiram lojas de discos que vendiam mixtapes. Esta censura – justificada por escritores e políticos com um profundo desdém pelo reggaeton – tem uma semelhança impressionante com a censura enfrentada pela Bomba da geração anterior. Em fevereiro de 1995, o Departamento de Polícia de Porto Rico, juntamente com a Guarda Nacional, invadiram seis lojas de discos em San Juan e arredores. As incursões fizeram parte da "Operação Centurion", que fazia parte do programa "duro contra o crime", e tinha como objetivo controlar as comunidades marginalizadas da população porto-riquenha nas aldeias. Como escreve Petra Rivera-Rideau no seu livro *Remixing Reggaetón* , a “Operação Centurion” marcou estes bairros pobres, maioritariamente negros, como locais-chave para a violência, a hipersexualidade e o consumo de drogas³⁷ (tradução nossa)³⁸.

³⁷ Disponível em:

<https://remezcla.com/features/music/tu-pum-pum-mientras-que-el-reggaeton-se-convierte-en-pop-nunca-olvidemos-las-raices-negras-del-genero/>. Acesso em: 12 nov. 2024.

³⁸ No original: “En febrero de 1995, el departamento de policía de Puerto Rico, junto con la Guardia Nacional, hizo una redada en seis tiendas de discos en San Juan y sus alrededores. Las redadas formaban parte de la «Operación Centurión», que se enmarcaba en el programa «mano dura contra el crimen», y tenía por objeto controlar las comunidades marginadas de la población de Puerto Rico en los caseríos. Como escribe Petra

De acordo com o artigo “In The Custody of Violence: Puerto Rico Under La Mano Dura Contra El Crimen, 1993-1996”, Martínez Llompart (2015) aponta que Rosselló não perdeu tempo em cumprir seu compromisso em combater o crime com mão de ferro. “La Mano Dura Contra El Crimen” foi uma medida que além de aumentar as penas no Código Penal, reduziu iniciativas focadas na reabilitação dos egressos do sistema prisional e permitiu táticas policiais mais intervencionistas, ou melhor, truculentas. Uma dessas táticas foi controlar o acesso aos caseríos, que eram considerados epicentros da criminalidade porto-riquenha – assim como as favelas no Brasil – e colocar a Guarda Nacional como parte do policiamento.

De acordo com Villa, por exemplo, a ocupação dos caseríos como parte da Mano Dura é apenas um episódio na longa história de marginalização dos complexos habitacionais públicos. Villa explica que os planejadores urbanos localizaram esses complexos perto de bairros afluentes para estimular a ambição de seus moradores de se tornarem ricos. No entanto, Villa afirma que viver ao lado das classes prósperas apenas ajudou os moradores dos caseríos a perceberem o quanto são marginalizados, uma realidade imutável de privação socioeconômica que persistirá a menos que eles tomem medidas para reverter sua pobreza, “seja por meios legais ou ilícitos”. A ocupação policial e as restrições de acesso durante a Mano Dura acentuaram a marginalização, transformando a habitação pública na imagem símbolo da criminalidade da ilha, além de enfatizar como as classes socioeconômicas privilegiadas vivem em um mundo privado separado e protegido, enquanto os setores desfavorecidos estão sempre vulneráveis à intervenção governamental (Martinez Llompart, 2015, p. 456, tradução nossa).³⁹

Daddy Yankee, no documentário de Omar Acosta, reflete sobre a época e declara que foi como um ataque direto aos caseríos, “foi como uma guerra declarada contra nós”, e em um dos momentos na cena, fez barulho de tiro para elucidar suas lembranças. Lito, artista preto porto-riquenho de reggaeton das antigas, diz que “La Mano Dura Contra el Crimen” se converteu em “La Mano Dura Contra el Pobre”, confirmando, com um dos habitantes e artistas oriundos de caseríos, que os alvos eram eles. Uma frase dita por Rosselló ficou guardada na cabeça de Lito até os dias de hoje: “Nos pediram guerra e guerra terão”. E, então, Lito discorre sobre colocar suas vivências na arte, o que muito se conecta com a expressão dita por Taísa Machado sobre os artistas que se desenvolvem na guerra:

Rivera-Rideau en su libro Remixer Reggaetón, la «Operación Centurión» marcó a estos barrios pobres, en su mayoría Negros, como lugares clave para la violencia, la hiposexualidad y el consumo de drogas.”

³⁹ No original: “According to Villa, for example, the occupation of caseríos as part of Mano Dura is just one episode in the public housing complexes’ long history of marginalization. Villa explains that urban planners located these complexes near affluent neighborhoods to stimulate their residents’ ambition for becoming wealthy. Nonetheless, Villa claims that living next to the prosperous classes has only helped caserío residents realize how marginalized they are, an unchangeable reality of socio-economic deprivation which will persist unless they take action to revert their poverty “through either legal or illicit means.” The police occupation and access restrictions during Mano Dura accentuated marginalization by transforming public housing into the poster child image of the island’s criminality, along with emphasizing how privileged socio-economic classes live in a separate, protected private world, while disadvantaged sectors are ever-vulnerable to governmental intervention.”

Podem imaginar de onde vem parte da fúria que transmitíamos em nossa música. Por um lado, diziam que éramos marginais por expressar nossas vivências através da nossa música, e por outro lado, violavam nossos direitos civis invadindo nossas residências à força (Reggaeton, 2024, tradução nossa)⁴⁰.

Não foi a única vez na história que o reggaeton foi criminalizado e nem o único país. Algumas reportagens explicitaram o racismo e classicismo que, mesmo após o período Rosselló em Porto Rico e com o estouro mundial do álbum de Daddy Yankee, permeiam o reggaeton enquanto manifestação cultural periférica, ou seja, os que são feitos por pessoas da mesma origem do gênero. Em 2012, A “BBC” noticiou um episódio que ocorreu na estação do Metrô Chabacano, no leste da Cidade do México, onde um grupo de reguetoneros que estava indo para uma festa entrou em confronto com outro grupo de "porros" (membros de grupos de choque de escolas secundárias e universidades) e oito pessoas foram detidas. Alguns dos jovens detidos alegaram que estavam apenas cantando no metrô e foram recebidos a golpes pela polícia na estação, que nega perseguição ao gênero. De acordo com a mesma reportagem, um relato da polícia desenvolveu que após o cancelamento de uma festa de reggaeton – chamada de *perreo* – “em um bairro no centro da capital mexicana provocou uma reação irada de alguns dos centenas de jovens que estavam presentes, os quais aparentemente começaram a agredir transeuntes e a causar danos em alguns estabelecimentos comerciais” e que 133 pessoas foram detidas. Este episódio culminou em manifestações de ódio contra reguetoneros nas redes sociais:

Durante os dias seguintes, nas redes sociais, foram formados grupos, eventos no Facebook, contas no Twitter e fotomontagens criadas para convidar as pessoas a agredir os "chacas" (termo popular pejorativo usado para definir assaltantes e dependentes químicos), que se tornou uma etiqueta para os reguetoneros devido à forma como falam, se vestem e se expressam, segundo os responsáveis pelas publicações. ‘Faça pátria e mate um chaka’, “vou queimar as casas de todos os reguetoneros” são algumas das mensagens que foram postadas na rede⁴¹ (tradução nossa)⁴².

Na reportagem, o especialista em jovens, Alfredo Nateras, da Universidad Nacional Autónoma de México, pontuou a criminalização, preconceito e racismo da sociedade

⁴⁰ No original: “Pueden imaginarse de donde vivo parte de la furia que transmitíamos en nuestra música. Por un lado decían que éramos maleantes por expresar nuestras vivencias a través de nuestra música, y por otro lado nos violaban nuestros derechos civiles invadiendo nuestras residencias a la fuerza.”

⁴¹ Disponível em:

https://www.bbc.com/mundo/noticias/2012/09/120912_mexico_Reggeton_discriminacion_jcps. Acesso em: 13 nov. 2024.

⁴² No original: “Durante los días siguientes en redes sociales se formaron grupos, eventos de Facebook, cuentas de Twitter y fotomontajes creados para invitar a las personas a agredir a “los chacas” (calificativo popular despectivo que se usa para definir a los asaltantes y drogadictos) y que se ha impuesto como etiqueta a los reguetoneros debido a la forma en que hablan, visten y se expresan de acuerdo con los responsables de las publicaciones. ‘Haz patria y mata a un chaka’, ‘quemaré las casas de todos los reguetoneros’, son algunos de los mensajes que se colgaron en la red.”

mexicana, que, segundo ele, é conservadora, contra reguetoneros. Para ele, “pode ser que a maneira de dançar seja considerada vulgar pela representação do ato sexual que ocorre em lugares clandestinos devido a esse estigma social que existe”. Então, seria a partir dessa clandestinidade que a prática da dança seria criminalizada, “quando, em si, a dança não é o problema, mas sim o espaço onde ela acontece.” Nateras diz que a sociedade mexicana considera reguetoneros como jovens malandros e delinquentes, se misturando com o preconceito em relação ao consumo de drogas, condição que é vista como exclusiva de pessoas que vivem na rua ou de pessoas muito pobres. E aprofunda sobre o racismo e classicismo mexicano:

Criminalizam pessoas de alguns bairros, como por exemplo Nezahualcóyotl, não apenas pelo gosto pela música de reggaeton ou pelo consumo de drogas, mas também pela sua aparência física, porque, além de tudo, são morenos e vivem em áreas populares; devido à sua condição de classe, são automaticamente rotulados como chacas⁴³ (tradução nossa)⁴⁴.

A perseguição governamental contra a cultura negra citando o reggaeton também foi abordada em uma matéria jornalística do “Infobae”, em 2019, quando o Ministério da Cultura de Cuba implementou o decreto 349, implicando na censura e criminalização da arte no país. No entanto, em vez de ser ligado somente ao reggaeton, a medida publicada no Diário Oficial em 10 de julho de 2018, se colocava contra qualquer tipo de arte, sob a justificativa de regulamentar a atividade artística, inclusive nas áreas mais privadas. Nesta entrevista, os ativistas culturais cubanos Amaury Pacheco e Iris Ruiz explicaram as condições em que desenvolvem sua arte, o constante cerco que sofriam, que foi “desde o ‘aviso’ supostamente amigável até a prisão – incomunicável – por alguns dias, passando por algo ainda mais sinistro: a ameaça velada de tirar a custódia dos filhos”.

Alguns diziam que isso era diretamente contra o reggaeton, que era uma manifestação cheia de vulgaridade. O reggaeton em Cuba cumpriu um papel muito importante do ponto de vista social, porque essas pessoas que estão fazendo reggaeton não estão na violência. Estão produzindo e se tornando pequenas empresas dos bairros, dos guetos, e estão trazendo prosperidade para suas próprias vidas, e quando alguém se empodera economicamente, sabe que tem certo poder. E isso também está relacionado à racialidade, ao negro. Estávamos falando da

⁴³ Disponível em: https://www.bbc.com/mundo/noticias/2012/09/120912_mexico_Reggeton_discriminacion_jcps. Acesso em: 13 nov. 2024.

⁴⁴ No original: “Se criminaliza a personas de algunos barrios como por ejemplo Nezahualcóyotl no sólo por su gusto por la música de reggaeton o su consumo de drogas; sino por su aspecto físico porque, además de todo son morenos y además viven en zona popular; por su condición de clase automáticamente es etiquetado como chaca”.

parametrização, que foi diretamente com as manifestações que vinham da cultura yorubá⁴⁵ (tradução nossa)⁴⁶.

Ruiz menciona que a parametrização, implementada pelo Ministério da Cultura nas décadas de 70 e 80, tinha como objetivo controlar cidadãos considerados conflituosos, como criadores, intelectuais e artistas. Aqueles que não cumpriam os parâmetros ditados pelo Estado de serem revolucionários e socialistas eram expulsos de seus empregos e relegados ao ostracismo. “Mas esse processo foi destinado, como disse Amaury, basicamente à cultura dos iorubás e dos afrodescendentes. Agora contra o reggaeton”, complementou Ruiz.

⁴⁵ Disponível em: <https://www.infobae.com/america/cultura-america/2019/02/09/cuba-el-decreto-349-implica-la-total-criminalizacion-del-arte-y-la-censura/>. Acesso em: 14 nov. 2024.

⁴⁶ No original: “Algunos decían que esto era directamente contra el reggaetón, que era una manifestación llena de vulgaridad. El reggaetón en Cuba ha cumplido un papel muy importante desde el punto de vista social porque estas personas que están haciendo reggaetón no están en la violencia. Están produciendo y se están convirtiendo en pequeñas empresas de los barrios, de los guetos, y están trayendo prosperidad para sus propias vidas y cuando uno se empodera de manera económica, sabe que tiene cierto poder. Y tiene que ver también con la racialidad, con el negro. Estábamos hablando de la parametrización, que fue directamente con las manifestaciones que venían de la cultura yoruba.”

5. Crossover e embranquecimento da cultura popular negra e o racismo latino-americano

É comum observar em ritmos que representam a cultura popular negra e populações marginalizadas, ao longo da história, uma mudança na representação e expressão cultural quando são engolidos pelo *mainstream*. Essa mudança pode ser percebida tanto pela representação dos artistas, quanto pelas letras, dança, público, batida e, consequentemente, um esvaziamento da proposta inicial dessa arte, que foi transformada em mercadoria para obedecer a lógica da hegemonia cultural, balizada pela branquitude e classe dominante. Esses ritmos vão substancialmente perdendo, na representação midiática, sua identidade cultural original e, assim, sendo apagada pelo processo de comercialização desses gêneros, que são marcados pelo embranquecimento. O reggaeton, que começou com figuras negras que resistiram ao governo Rosselló como Tego Calderón e Daddy Yankee fazendo arte de seus caseríos, agora tem como principais nomes artistas brancos que nasceram em família de classe média, como Maluma e J Balvin.

Adorno e Horkheimer (1955) argumentam que a indústria cultural reduz o potencial emancipatório da arte ao entretenimento e à mercadorias, moldando as produções culturais para atender aos interesses do mercado em vez de expressar valores artísticos genuínos. Essa transformação, segundo eles, converte produtos culturais em instrumentos de conformidade, reforçando o status quo e limitando a capacidade de resistência ou inovação. A cultura se torna uma reprodução padronizada, onde filmes, música e outras formas de entretenimento perdem individualidade e são projetados para obter o máximo de consumo possível. Esse consumo é normalmente atrelado à cultura pop, e, veja bem, essa palavra não é sobre a cultura popular e sim sobre o consumo em massa de gêneros que perdem sua identidade inicial.

No artigo “A Ideologia do Crossover e a sua Relação com o Gênero” (1996), Angela Gilliam examina o fenômeno como um componente crucial da estrutura racial e de mercado nos Estados Unidos. O *crossover* diz respeito à adaptação de expressões culturais – principalmente da música negra – para se adequar às expectativas e ao gosto do público branco e de classe média, que detém o poder de consumo. Esse processo vai além da popularização, sendo uma ferramenta para apagar o potencial crítico e subversivo da cultura popular negra, a fim de adaptá-la para o mercado de massa. Gilliam discorre que o termo envolve uma transformação substancial, em que a expressão cultural de um grupo marginalizado se modifica para ser aceita por um público diferente, mas sem perder seu público original.

o consumo *crossover* significa um apelo tanto para consumidores negros como para os brancos, mas o que é mais importante, o *crossover* implica um mercado seguro, dominante, de centro e classe média. Na medida em que a arte é apropriada dessa maneira, a sociedade de classe consome as possibilidades de contestação dessa arte e sua função potencial como resistência cultural (Gilliam, 1996, p. 230).

Na indústria musical, essa modificação é evidente, considerando que elementos culturais das comunidades negras são “polidos” e reorganizados para agradar ao público hegemônico, esvaziando a crítica social e a identidade cultural iniciais. Um exemplo trazido pela autora é o contraste entre Aretha Franklin e Whitney Houston; enquanto Franklin mantém uma conexão mais próxima com suas raízes culturais e com a espiritualidade das igrejas negras, Houston é apresentada de maneira que “cega” a questão racial, aproximando-a do público branco. Essa adaptação remove grande parte da “alma” e da autenticidade de sua música, transformando-a em um produto destinado ao consumo de massa.

A música de Franklin sempre se baseou na experiência que os negros tinham do centro da cidade e, especialmente, da Igreja negra. Quando ela esquece disso, tropeça. Houston é extremamente talentosa, mas a maior parte de sua música é tão cega em relação à cor, um produto tão comercializado *crossover* dos anos 80, que no seu sucesso comercial há um vazio de espírito que zomba de suas próprias raízes negras (George *apud* Gilliam, 1996, p. 230).

O *crossover* também se aplica a outros contextos culturais, como a indústria cinematográfica, onde o sucesso de um filme pode depender de sua capacidade de apelo a audiências brancas e globais. Gilliam aponta que filmes com temáticas negras, como “Falando de Amor”⁴⁷, são raros exemplos de sucesso comercial com protagonismo inteiramente negro, e ainda assim precisam atender a certas expectativas de mercado para alcançar visibilidade. Esse fenômeno revela um padrão em que, para que uma obra negra seja bem-sucedida comercialmente, ela deve adequar-se às normas de um público predominantemente branco, o que limita a autenticidade destas produções, e apaga os seus verdadeiros símbolos. O conceito de *crossover* é, então, intrínseco a uma sociedade segmentada por raça, classe e poder econômico. A autora enfatiza que a adaptação de expressões culturais negras para o público branco pode ser vista como uma forma de neutralizar e controlar a resistência cultural que carregam. Ela argumenta que, quando a cultura negra é adaptada para o mercado, perde-se muito de sua relevância como uma voz de contestação e resistência. A música de protesto, que muitas vezes aborda a experiência negra e a luta contra a opressão, é transformada em um produto de fácil consumo, como dito anteriormente, por ser privado de sua força crítica e subversiva. Ela usa como exemplos gêneros musicais da cultura popular negra, o blues e o

⁴⁷ No original: “Waiting to Exhale”.

rap, que, ao alcançarem o mainstream, passaram por uma grande mudança de linguagem e discurso.

O conceito de crossing over está fundamentalmente vinculado a uma sociedade na qual as desigualdades estruturais entre grupos são a norma. Isto implica uma definição compartilhada da direção tomada pela evolução cultural e pelo desenvolvimento social – em outras palavras, qual é a direção que significa progresso. Nos Estados Unidos contemporâneo, *crossover* se refere, de maneira geral, a uma transformação substantiva da música, do comportamento e dos trajes, simbólicos mas culturalmente significativos, dos músicos. A "significação cultural" está na diferença presumida entre a etnicidade do grupo do qual a música ou músico provém e a da população alvo da transformação. Acima de tudo, crossing over é adaptar a expressão musical da pessoa ao "mercado" presumido (Gilliam, 1996, p. 230).

Gilliam observa ainda que a prática do *crossover* não é uma via de mão dupla, ou seja, adotar a música ou os traços culturais de um grupo – como o fazem artistas brancos em relação ao blues ou ao rap – não configura um *crossover* legítimo, mas uma apropriação. A verdadeira essência do *crossover* é a transformação que busca agradar ao público hegemônico, deslocando o centro da expressão cultural para uma lógica de mercado que desvaloriza as raízes sociais e políticas da criação artística. A adoção de estilos musicais negros por artistas brancos, como Elvis Presley no rock e Pat Boone no R&B, retirou muito da “cruza” e da crítica social das obras originais, esvaziando o sentido crítico e de resistência que existia nas interpretações originais de músicos negros como Little Richard. Para a autora, a força do *crossover* como mecanismo de controle cultural está em sua capacidade de transformar expressões de resistência em produtos inofensivos à estrutura hegemônica, que é composta por um público alienado da realidade de desigualdade racial, já que beneficiam-se desta realidade. Assim, o *crossover* atua como uma ferramenta de poder, na medida em que diminui a força da cultura negra ao ajustá-la às preferências do mercado branco, domesticando seu potencial subversivo e utilizando-o como mais um produto de entretenimento. Além disso, a prática do *crossover* reforça a narrativa de que o “branco” é mais vendável e comercialmente aceitável, criando uma hierarquia cultural onde as expressões negras precisam ser “branqueadas” para alcançar sucesso financeiro.

O conceito envolve uma complexa relação entre cultura, raça e poder econômico. Na tentativa de alcançar um público mais amplo, as expressões culturais negras são frequentemente despojadas de suas características contestadoras e transformadas em produtos adequados ao consumo de massa. Esse processo reforça a ideia de que as manifestações culturais da classe dominante – ou aquelas adaptadas a ela – são mais legítimas e aceitáveis, relegando a cultura negra a uma posição de subordinação. O *crossover*, portanto, não é apenas

uma estratégia de mercado, mas um reflexo das desigualdades estruturais que ainda permeiam a sociedade, privando as expressões culturais negras de sua força como instrumentos de resistência e afirmação identitária.

Compreendendo os conceitos de *crossover* e embranquecimento e refletir sobre o reggaeton enquanto um movimento cultural afrodiáspórico nascido na América Latina, mais especificamente passando por Panamá e Porto Rico, com sua maior influência de base sendo o reggae jamaicano, será possível enxergar o contraste com a representação artística atual deste movimento após sua popularização mundial. Enquanto seus precursores são pessoas negras ou mestiças nascidas em caseríos e bairros pobres, a colombiana de Medellín Karol G, mulher branca de família classe média, foi citada em uma matéria do G1⁴⁸ como a rainha do reggaeton por ser a artista latina mais ouvida do mundo, em 2021, no Youtube. Este é apenas um exemplo do que irá tratar este capítulo, no entanto, não é um episódio único na história de países latino-americanos. O embranquecimento em músicas de herança afrodiáspórica não se deu somente no reggaeton; no Brasil, é comumente citado o samba como exemplo deste processo. Souza (2000) coloca o embranquecimento do samba, manifestação cultural afrobrasileira, como um processo em que o branco, que já tinha poder econômico e cultural na sociedade, começou a entrar no cenário do gênero musical, modificando-o, principalmente suas letras. Para ser aceito nas rádios e em eventos da classe média e alta, gírias como o "malandro" no Rio de Janeiro e o "vagabundo" em São Paulo foram sendo retirados. Essas mudanças fizeram o samba se adaptar aos valores e gostos da elite, afastando-se de suas raízes populares e culturais.

Os antigos tambus não eram mais ouvidos e os instrumentos de corda tornaram-se primordiais. Além disso, as letras produzidas tratavam a figura do negro com comícide e preconceito, contradizendo a raiz de seu gênero, vinda desses povos. Ocultando o discurso do negro como resistência à sua condição de explorado, o discurso branco ocupava um novo espaço, um espaço criado e conquistado pelo negro, reafirmando o seu discurso de exclusão (Souza, 2000, p.6).

El Chombo afirma que o reggaeton morreu⁴⁹ e só restou o padrão rítmico que é a base de muitos ritmos que derivam do batuque, o *tumpa tumpa*. A opinião foi dada em uma entrevista cedida à TV Molusco, canal do Youtube, e contestada em outro episódio, que recebeu os produtores musicais negros porto-riquenhos Urba y Rome – cujos nomes de batismo não foram encontrados – como convidados. Rome abre a discussão concordando com

⁴⁸ Disponível em:

<https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2021/12/14/karol-g-e-a-artista-mais-ouvida-no-youtube-em-2021-e-mostra-por-que-e-a-rainha-do-reggaeton.ghtml>. Acesso em: 14 nov. 024.

⁴⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zUJDKUO0nUY>. Acesso em: 14 nov. 2024.

Chombo, quando afirma que não se faz mais o *reggaeton de la mata*⁵⁰, que continha “mais força e mais *perreo*”, mas sim um reggaeton pop, mais melódico. Para ele, no entanto, o reggaeton não morreu totalmente; perdeu apenas sua essência para que pudesse ser mais comercial.

[...] os artistas se concentraram mais em comercializar sua música, em vender mais, e parece que se esqueceu um pouco o que é a essência do reggaeton. Como que se focaram mais em fazer streams, em fazer números e ganhar dinheiro. E então, se você percebe, são poucos os artistas que se atrevem a fazer um reggaeton raiz. Mas, quando isso acontece, ele vai para o mundo, como por exemplo o de Bad Bunny. [...] Embora os artistas não vejam, o público está pedindo o reggaeton de la mata⁵¹ (tradução nossa)⁵².

No entanto, para El Chombo:

O que resta é o padrão rítmico original que era usado, só isso. Então, na primeira forma de como isso começou sendo rap em cima de um tumba tumba e com um flow um pouco diferente do que seria o rap completo do rap americano — mas, no final das contas, é rap — tornou-se melódico⁵³ (tradução nossa)⁵⁴.

O que os *reguetoneros* alegam, em essência, pode ser conectado com o argumento de Adorno (1947) de que a indústria cultural acaba com a autenticidade das manifestações artísticas, afirmindo que a cultura tornou-se “uma mercadoria paradoxal” (p. 39), pois seu valor enquanto expressão genuína é perdido em prol de sua capacidade de venda. Com isso, a fusão entre cultura e mercadoria reduz a arte a um bem que pode ser consumido, mas sem valor intelectual ou estético genuíno, transformando, a partir da indústria cultural, o público em um consumidor passivo, limitado pelas opções oferecidas pelo mercado. Rome, acima, diz que quando apostam no *reggaeton de la mata*, ele vai para o mundo, porque é o que o público está pedindo. Ou seja, mesmo este consumidor sendo passivo, não quer dizer que seu gosto para consumo seja o que lhe está sendo oferecido, quer dizer que existe uma limitação que o faz consumir sempre o mesmo, já que o consumo musical é inerente à, diria, a maior parte da população mundial, mas não a pesquisa musical, que faz com que o consumidor dessa arte busque, exatamente, fugir da oferta musical que nasce da receita do mercado por enxergar o

⁵⁰ Expressão utilizada por reguetoneros para se referir ao reggaeton raiz.

⁵¹ No original: "Lo que pasa es que, en mi opinión, los artistas se enfocaron más en comercializar su música, en que vendiera más, como que se olvidó un poquitito lo que es la esencia del reggaeton. Como que se enfocaron más en hacer streaming, en hacer números y ganar dinero. Y entonces, si te das cuenta, son pocos los artistas que se atreven a hacer un reggaeton de la mata. Pero, cuando pasa, se vuelve mundial, como por ejemplo el de Bad Bunny. [...] Aunque los artistas no lo vean, la gente está pidiendo el reggaeton de la mata."

⁵² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zUJDKUO0nUY&t=925s>. Acesso em: 14 nov. 2024.

⁵³ No original: "Lo que queda es el patrón rígido original que se utilizaba, pero hasta ahí. entonces, en la primera forma de cómo comenzó esto siendo rap encima de un tumba tumba y con un flow un poco distinto a lo que sería el rap total del rap americano - pero al final del día es rap - se puso melódico."

⁵⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zUJDKUO0nUY&t=925s>. Acesso em: 14 nov. 2024.

vazio que tem sido vendido em produções de um gênero originalmente denso.

Marx analisa as relações entre produção e consumo dentro do funcionamento do capitalismo e diz que assumem a forma de “determinações dominantes”. “A produção cria os objetos correspondentes às necessidades” (Marx, 2011, p.44), sendo ouvir música uma necessidade inerente ao ser humano, no entanto, a “distribuição os reparte segundo leis sociais”, que pode variar entre leis sociais de locais marginalizados ou locais hegemônicos. Harvey (2013) destrincha:

[...] o consumo origina produção no sentido duplo de que a produção se torna totalmente redundante sem o consumo, ao passo que o consumo também proporciona o motivo para a produção por meio da representação de desejos humanos idealizados como desejos e necessidades humanos específicos (Harvey, 2013, p. 137).

E, dentro dessa discussão, o produtor porto-riquenho entende que Bad Bunny é um artista que ofereceu algo fora da limitação de consumo ao mesmo tempo que criou novas necessidades de consumo, unindo reggaeton ao trap – subgênero do rap – e outros ritmos populares, e, assim, alcançou sucesso mundial. Benito Antonio Martínez Ocasio é porto-riquenho e, assim como Daddy Yankee, é fruto de uma relação interracial; mãe negra e pai branco – mas nunca se posicionou sobre o tema. O artista conhecido como “Rei do Trap Latino” tem a pele clara, traços que não podem ser classificados como europeus tampouco africanos e cabelos cacheados, filho de professora de inglês e pai caminhoneiro, trabalhou durante sua adolescência como empacotador de mercado e chegou à Universidade de Porto Rico, mas não concluiu. Ele não vem dos caseríos, mas ainda não é parte da classe dominante, fazendo questão de se separar dos “gringos” e cantar apenas em espanhol, sem abrir mão das gírias porto-riquenhas e da maneira informal de falar, tanto na música quanto na vida, fugindo à norma padrão. A complexidade da persona artística de Bad Bunny traz à reflexão artistas que não são nem um, nem outro; nem da mesma origem dos precursores, nem do mesmo grupo étnico dos artistas que hoje dominam o gênero. Ele se agarra, por exemplo, no discurso que passeia entre nacionalidade, latinidade e “gringos”; como um processo de desracialização da cultura popular negra, e nova “racialização” da cultura popular latina, que pode ser analisada sob a luz de Sodré (1999) que reflete horizonte ético da mestiçagem latino-americana como uma “raça terceira”.

Na ideologia da mestiçagem, o amoreamento é uma especial “solução de compromisso” entre o branco e o negro, ao mesmo tempo em que um empenho de afirmação antropológica da “unidade da raça”. Por isso, o horizonte ético da mestiçagem latino-americana desenha-se como uma espécie de atenuação biológica

da distância entre peles claras e escuras, ou seja, uma “raça terceira”. A confusão entre o biológico e o cultural promovida por essa ideologia é a mesma que historicamente caucionou o pensamento racista (Sodré, 1999, p. 220).

Mestiço como Daddy Yankee, mas de classes sociais distintas, possivelmente o ambiente em que o precursor cresceu inserido, entre tiros e desigualdades que demarcavam e distinguiam caseríos de outros bairros da ilha, fez com que ele tivesse mais letramento racial e social, para além do nacionalismo, como suas declarações vistas no capítulo 2. No entanto, faz-se importante pontuar que o primeiro marcou a ascensão do *reggaeton* na indústria musical e ainda é lembrado, mesmo depois de largar o *reggaeton* e virar evangélico⁵⁵ – o segundo foi o artista mais ouvido do mundo durante três anos seguidos no Spotify e chegou a ser o artista mais ouvido do mundo na plataforma⁵⁶. É mais que pertinente citar não só o autor, Muniz Sodré, mas o nome da obra para discutir este ponto. “Claros e Escuros”, ao tratar do mestiço, mulato e moreno (p. 224), toma como exemplo como a mestiçagem se dá nas comunidades negras dos Estados Unidos. Apesar de nenhum dos dois artistas serem lidos socialmente como negros, mas serem fruto de uma relação interracial, e, a partir desse embranquecimento, pode-se colocar que “há toda uma história de ‘superioridade’ entre peles mais claras e mais escuras”, pondera Sodré, sendo um ponto de reflexão sobre a ascensão de ambos em uma indústria que valoriza o que mais se aproxima do branco, já que “é como se a ‘humanidade’ se medisse na razão inversa do escurecimento epidérmico” (p. 226). Ou seja, podem estes artistas representar a cultura popular negra mundo afora por não serem escuros demais? Tornando, dessa forma, a arte mais palatável para a classe dominante que pode se enxergar, de alguma forma, no tom claro de suas peles, tomando, muitas vezes, o lugar de quem não pode ser “desracializado” para representar a cultura popular negra ao público hegemônico. Notoriamente, esta não é uma crítica direta às produções musicais dos artistas, muito menos ao Daddy Yankee, que desde o início contribuiu com a cultura popular negra e viveu tempos tenebrosos no governo Rosselló. É uma ponderação sobre a cor da pele de dois grandes artistas, de gerações distantes, do mesmo gênero musical e de classes sociais diferentes; mas com leituras raciais parecidas.

Pode-se, mesmo que não diretamente, mas correlacionar indiretamente, o sucesso ininterrupto de Daddy Yankee com a explicação de Gilliam sobre uma faceta contraditória do

⁵⁵Disponível em:

<https://www.cnnbrasil.com.br/entretenimento/daddy-yankee-diz-que-esta-se-aposentando-para-focar-em-sua-feira-crista/>. Acesso em: 15 nov. 2024.

⁵⁶Disponível em:

<https://www.correiobrasiliense.com.br/diversao-e-arte/2023/07/5108067-album-de-bad-bunny-se-torna-o-mais-ouvido-na-historia-do-spotify.html#:~:text=Bad%20Bunny%20recebeu%20o%20t%C3%ADtulo,primeiro%20a%20conquistar%20o%20t%C3%ADtulo.> Acesso em: 15 nov. 2024.

conceito de *crossover*: o dilema dos próprios artistas negros neste processo, tendo que escolher entre manterem-se fiéis às suas raízes ou adaptar sua música para conquistar o mercado que atende ao branco. Muitos artistas, ao tentarem preservar a sua autenticidade artística e cultural, acabam lutando contra as pressões de executivos e gravadoras que buscam tornar sua música mais palatável para o público majoritariamente branco. O filme *Crossover Dreams*, estrelado por Rubén Blades, é usado por Gilliam como exemplo dessas tensões, ilustrando a luta de um artista que deseja manter sua identidade cultural enquanto é forçado a mudar para ser aceito pelo mainstream.

Ruben Blades é um exemplo importante e complexo do fenômeno do crossover por várias razões. Para começar, ele teve papel central na elaboração do filme que se tornou um marco cultural sobre o assunto, intitulado *Crossover Dreams*. O filme lida com este processo ao mesmo tempo em que mostra um ator que tentou, ele próprio, permanecer "em oposição" ao paradigma dominante, ao se identificar com a esquerda latino-americana enquanto vivia nos Estados Unidos. Blades interpreta um músico latino de uma forma que deve, com certeza, ter sido autobiográfica. Mas o próprio Blades se tornou bem-sucedido nos termos estabelecidos pela definição de sucesso nos Estados Unidos. Ele não é mais definido apenas como latino ou como minoria. Portanto, ele fez crossover (Gilliam, 1996, p. 232).

Acrescentando ao debate, Hall (2003) reflete que o mainstream torna a cultura popular negra um objeto de cooptação e estereotipação, descrito como um processo de mercantilização. Ele observa que, à medida que a cultura popular se torna dominante globalmente, ela também se torna um campo de homogeneização e um local onde o controle das narrativas passa para as mãos de burocracias culturais. Logo, a autenticidade da cultura popular negra é constantemente ameaçada, embora continue servindo como um meio de expressão das experiências e tradições diáspóricas.

[...] como a cultura popular tem se tornado historicamente a forma dominante da cultura global, ela é, então, simultaneamente, a cena, por excelência, da mercantilização, das indústrias onde a cultura penetra diretamente nos circuitos de uma tecnologia dominante — os circuitos do poder e do capital. Ela é o espaço de homogeneização em que os estereótipos e as fórmulas processam sem compaixão o material e as experiências que ela traz para dentro da sua rede, espaço em que o controle sobre narrativas e representações passa para as mãos das burocracias culturais estabelecidas, às vezes até sem resistência. Ela está enraizada na experiência popular e, ao mesmo tempo, disponível para expropriação. Quero defender a ideia de que isso é necessário e inevitável e vale também para a cultura popular negra, que, como todas as culturas populares no mundo moderno, está destinada a ser contraditória, o que ocorre não porque não tenhamos travado a batalha cultural suficientemente bem (Hall, 2003, p. 341).

Ao pesquisar no Google as palavras “*blanqueamiento reggaeton*”, serão encontradas algumas reportagens em espanhol sobre o tema, principalmente entre os anos 2019 e 2023. Em “*Jazz, rock y reggaetón: un repaso histórico al blanqueamiento musical de géneros bailables*”, publicada pela Vice, cuja arte usada como capa da matéria apresenta três

recipientes de cloro líquido com embalagens escritas “BLANCLORO”, como uma metáfora para descrever imageticamente o processo de embranquecimento dos ritmos abordados; na primeira, representando o embranquecimento do rock, o grupo The Beatles; na segunda, representando o embranquecimento do *reggaeton*, o cantor J Balvin; na terceira, seguindo a mesma lógica para o jazz, Paul Whiteman. Não sei se faz-se necessário reforçar, mas todos absolutamente brancos. Na parte superior direita desta embalagem, “*limpia, blanquea, desinfecta*”. A matéria⁵⁷ discorre criticamente sobre os processos de *blanquear* ritmos que nascem como manifestações da cultura popular negra e são, posteriormente, associados a ritmos de protagonismo branco. O jornalista Manuel Carrasco deixa o *reggaeton* como último intertítulo em sua matéria, e termina dizendo que “o processo de embranquecimento do *reggaeton* está em um ponto avançado. A luta é real.” De acordo com Carrasco, com o interesse crescente da indústria musical mainstream, o gênero passou a ser adaptado para audiências mais amplas, perdendo sua autenticidade e aspectos culturais originais em prol de uma estética “mais palatável” para o público branco e de classe média. Essa transformação foi incentivada por artistas como Diplo, Ed Sheeran e Shakira, que, ao incorporar variações do ritmo que ele chama de Dem Bow (El Chombo define que “Dem Bow” é apenas uma música e não um gênero) em suas músicas, ajudaram a tornar o *reggaeton* mais aceito e popular em esferas antes resistentes ao gênero.

Nesta reportagem, ao comparar o *reggaeton* a outros gêneros populares, como o jazz e o rock, é notado um padrão histórico de apropriação e ressignificação de gêneros originários de comunidades racializadas. Ou seja, assim como o jazz se popularizou com Paul Whiteman e o rock com The Beatles, o *reggaeton* conquistou maior legitimidade ao ser adotado e reinterpretado por artistas brancos. A exemplo, artistas como J Balvin e Maluma, que, deve-se reforçar, vêm de família classe média e têm tons de pele mais claros, se destacaram mundialmente com versões suavizadas do *reggaeton*, se distanciando da linguagem e das temáticas sociais características do gênero original, do *reggaeton de la mata*. Essa nova representação enfraquece a crítica social e o caráter de resistência que definiram o *reggaeton*, contribuindo para sua desracialização e afastando o gênero de suas raízes afro-latinas. E, em meio a essa transformação, observa-se uma “legitimização” do *reggaeton* como parte da cultura pop, ao mesmo tempo em que a influência das comunidades negras e periféricas é minimizada.

⁵⁷ Disponível em:

<https://www.vice.com/es/article/jazz-rock-y-reggaeton-un-repaso-historico-al-blanqueamiento-musical-de-generos-bailables/>. Acesso em 16 nov. 2024.

Essas contribuições foram fundamentais para que o público, que antes desqualificava o gênero, hoje em dia esteja na febre do *perreo*. O mesmo aconteceu antes com o jazz e Paul Whiteman, e depois no rock com The Beatles: antes não era "legal", mas uma vez que um branco legitimou, isso magicamente se torna algo ao qual você quer pertencer. Mentes colonizadas até a última gota. Vimos como, aos poucos, até os roqueiros mais ortodoxos foram inserindo a conta-gotas músicas de *reggaeton* em suas playlists⁵⁸ (tradução nossa)⁵⁹.

Em 2020, o artista colombiano J Balvin, esteve envolvido em uma polêmica após afirmar que não se identificava com a representação do *reggaeton* por "não ser negro ou moreno". José Álvaro Osorio Balvin declarou que, ao ouvir Daddy Yankee pela primeira vez, imaginou que este artista seria "afro", assim como outro pioneiro do gênero, Tego Calderón. Em suas palavras: "Normalmente, o hip hop sempre foi mais reconhecido por ser de afroamericanos, inclusive o *reggaeton* quando começou, o ragga, a maioria também eram morenos ou negros". Balvin acrescentou que, ao ver a aparência de Daddy Yankee, sentiu que poderia ser como ele e seguir no *reggaeton*. Como já mencionado anteriormente nesta pesquisa, Daddy Yankee não se identifica como branco, apesar da pele clara, por ser filho de pai negro. Outro ponto que diferencia os dois artistas é a classe social, uma vez que Balvin vem de um contexto mais privilegiado, enquanto Yankee nasceu e cresceu em um *caserío* da ilha. Ainda assim, Balvin encontrou em Daddy Yankee uma inspiração que ele considerava branca para ingressar no *reggaeton*. Isso porque

Daddy Yankee encarna o fenótipo branco e racialmente misto, muitas vezes associado à latinidade. Daddy Yankee foi descrito como um artista de *reggaetón* "mais branco", com a cor da pele em tons de oliva e cabelo escuro ondulado associado a representações estereotipadas da latinidade; como observa Félix Jiménez, não é surpreendente que "a internacionalização do *reggaeton* foi liderada por um branco, classe baixa, bonito homem porto-riquenho – Papai Yankee"⁶⁰ (Rivera-Rideau, 1999, p. 147, tradução nossa).

Em 2021, J Balvin foi premiado na categoria de "Melhor Artista Afrolatino" no "African Entertainment Awards", cuja sigla é "AEAUSA", em inglês. Em resposta à premiação, Balvin disse: "Não sou afrolatino, mas obrigado por me dar um lugar na

⁵⁸ Disponível em:

<https://www.vice.com/es/article/jazz-rock-y-reggaeton-un-repaso-historico-al-blanqueamiento-musical-de-generos-bailables/>. Acesso em 16 nov. 2024.

⁵⁹ No original: "Dichas aportaciones han sido fundamentales para que el público que antes descalificaba al género hoy en día tenga la fiebre del perreo. Lo que sucedió antes con el jazz y Paul Whiteman y después en el rock y The Beatles: antes no era "cool", pero una vez que un blanco lo legitima se convierte como por arte de magia en algo a lo que quieras pertenecer. Mentes colonizadas hasta lo más lleno. Hemos visto cómo poco a poco los rockerxs más ortodoxos han ido agregando a cuentagotas canciones de reggaetón a sus playlists."

⁶⁰ No original: "Daddy Yankee embodies the whitened, racially mixed phenotype often associated with Latinidad. Daddy Yankee has been described as a "whiter" reggaetón artist, with the olive-toned skin color and wavy dark hair associated with stereotypical depictions of Latinidad; as Félix Jiménez notes, it is not surprising that "the internationalization of reggaeton was spearheaded by a white, lower-class, handsome Puerto Rican male—Daddy Yankee."

contribuição para a música afrobeat e seu movimento". Este episódio gerou críticas, levantando questões sobre representatividade e apropriação cultural no *reggaeton*. A BBC noticiou⁶¹ o ocorrido como uma contradição e levou à discussão o pronunciamento da entidade "Hasta 'Bajo Project", que se dedica a analisar a contribuição cultural da música popular negra – na reportagem, usaram o polêmico termo "urbana" – que afirmou que a "AEAUSA" deveria incluir na categoria dezenas de artistas expoentes com raízes afrocaribenhas; deram como exemplo o porto-riquenho Mike Towers e a dominicana Tokischa. Uma historiadora integrante do "Hasta 'Bajo Project" comentou que o colombiano ganhou o prêmio por usar a música, dialeto, ritmo e vestuário de pessoas negras caribenhas, mesmo existindo artistas com mais sucesso e letras melhores que as dele; sendo esses outros artistas, de fato, afrolatinos. "A organização responsável por estes prêmios diz que a premiação no entanto se chama 'afrolatino'. O nome em si implica na presença racial da categoria.". Para a entidade, o dever de J Balvin era recusar o prêmio e explicar por que não era seu. Em resposta, o presidente da "AEAUSA", Dominic Tamin, publicou um vídeo no Instagram da entidade dizendo que o reconhecimento da premiação não se baseia na raça, mas sim na contribuição à cultura africana. O pronunciamento do presidente se muito se encontra com a análise de uma "raça terceira", envolto em uma ideologia legitimada pelo *crossover*, já que há espaço em premiações de reconhecimento internacional, que leva o nome de África, que abre espaço para artistas brancos que não se conectam com a origem do *reggaeton* e, se tratando de J Balvin, só entrou para o gênero porque percebeu que sua raça não era uma barreira; pelo contrário, o colocou em destaque mundial. Além dos conceitos apresentados, é também consequência de um "fenômeno" que batizaram de "música urbana", tema considerado polêmico entre, principalmente, artistas negros, por agrupá-los em um único grupo, mesmo sendo parte de gêneros diferentes, como uma forma de mantê-los isolados da indústria. Neste pequeno espaço segmentado pelo pensamento racista e hegemônico, reservado à música negra, não se reserva também espaço para músicos negros, uma vez que é comum artistas brancos que fazem música negra ganharem mais destaque, entendendo que este pequeno espaço concentrado de diversos gêneros diferentes da cultura afrodiáspórica é também uma representação de todo o restante da sociedade e suas esferas; reserva-se um lugar genérico e homogêneo para a diversidade negra, são ocupados por brancos e, por fim, diminui-se o alcance e o destaque da imensidão de artistas negros que representam

⁶¹ Disponível em: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-59813688>. Acesso em: 15 nov. 2024.

artisticamente a cultura popular negra. Quando El Chombo diz que o *reggaeton* morreu, ele completa explicando que a indústria musical, sem saber o que fazer com “essa gente”, uniu todos os reguetoneros como “música urbana”⁶².

Em 2020, o jornalista musical Diego Urbaneta, em um artigo de opinião publicado no The Washington Post⁶³, defendeu a ideia de que o termo “gênero urbano” embranqueceu o *reggaeton*, enfatizando que todos os gêneros aglomerados na nomenclatura são de origem negra. Urbaneta discorre sobre a origem do termo apareceu nos anos 1970 em uma rádios dos Estados Unidos como uma caixa para colocar tudo o que tivesse raízes afrodescendentes; à época, soul, R&B, funk, hip hop. “[O termo] Tem sido usado desde então por artistas brancos e a indústria para poder encaixar melhor com estes ritmos sem a necessidade de nomeá-los”, argumentou ele. Pois, para o jornalista,

As etiquetas urbanas ou de música urbana foram apenas uma maneira de facilitar o caminho para que artistas brancos se apropriasse dos gêneros da música negra e ocupassem esses espaços, aproveitando a aceitação e o sucesso comercial massivo que há hoje na indústria musical. Este termo geral para definir os ritmos é uma etiqueta com conotações racistas: historicamente tem sido mais fácil para os meios de comunicação apoiar artistas e gêneros brancos do que artistas e gêneros afrodescendentes. Por isso, precisamos deixar de usar os termos música urbana, urbana ou gênero urbano para nos referirmos a eles⁶⁴ (tradução nossa)⁶⁵.

Com isso, é plausível citar Sovik (2009) e sua pontuação de que “o valor da branquitude se realiza na desvalorização do negro” e, tendo a noção de que:

(...) é necessário analisar a articulação silenciosa da hegemonia branca. Como o valor da branquitude se impõe em discursos que aparentemente não falam de identidades raciais ou valorizam identidades negras? Sinais aparecem em discursos banais, do senso comum, que reafirmam o privilégio branco inercialmente, falando do afeto que une desiguais (Sovik, 2009, p.40).

É silenciosa e extremamente articulada quando reflete-se o discurso dessa hegemonia branca a partir de Sodré (1999), que explica, embasando-se também em Van Dijk, como o discurso social desempenha “um papel central tanto na produção quanto na reprodução do

⁶² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zUJDKUO0nUY>. Acesso em: 15 nov. 2024

⁶³ Disponível em:
<https://www.washingtonpost.com/es/post-opinion/2020/09/03/como-el-termino-genero-urbano-acabo-blanquean-do-al-reggaeton/>. Acesso em: 15 nov. 2024.

⁶⁴ Disponível em:
<https://www.washingtonpost.com/es/post-opinion/2020/09/03/como-el-termino-genero-urbano-acabo-blanquean-do-al-reggaeton/>. Acesso em: 16 nov. 2024.

⁶⁵ No original: “Las etiquetas urbanas o música urbana han sido solo una manera de facilitar el camino para que artistas blancos vayan apropiándose de géneros de la música negra y ocupen esos espacios, aprovechándose de la aceptación y el éxito comercial masivo que tienen hoy en la industria musical. Este término genérico para definir a los ritmos es una etiqueta con connotaciones racistas: históricamente ha sido más fácil para los medios de comunicación apoyar a artistas y géneros blancos que a artistas y géneros afrodescendientes. Por ello, necesitamos dejar de usar los términos música urbana, urbano o género urbano para referirnos a ellos.”

preconceito e do racismo” (p. 276). Isso porque “desses discursos provêm os modelos cognitivos e as atitudes relativos às minorias de qualquer natureza, especialmente os negros da sociedade “clara” do Ocidente” (p. 276). Esses discursos atuam nos níveis macro e micro; sendo a mídia parte do nível macro, que legitima a desigualdade social pela cor da pele em consequência de um gênero discursivo que alimenta as expressões políticas e institucionais sobre relações interraciais, em geral estruturadas por uma tradição elitista (Sodré, 1999). O autor destaca a palavra “elite”, pontuando a influência interativa entre elites de diferentes ordens dentro da sociedade, sendo uma delas os meios de comunicação de massa. Essas elites funcionam, de acordo com Sodré,

como uma espécie de “grupo técnico de imaginação”, responsável pela absorção, elaboração e transmissão de um imaginário coletivo atuante nas representações sociais. São estas mesmas que Barthes assimilou ao conceito de “mitos”, mas ressaltando a sua historicidade e a possibilidade de serem alterados: “é precisamente porque são históricos, que a história pode facilmente suprimi-los” (Sodré, 1999, p. 278).

Sodré (1999), antes de enumerar fatores do racismo midiático em negação, recalcamento, estigmatização e indiferença profissional, se agarra ao contexto histórico racial ao considerar este tal imaginário uma categoria importante para

se entender muitas das representações negativas do cidadão negro, quando se considera que, desde o século XIX, o africano e seus descendentes eram conotados nas elites e nos setores intermediários da sociedade como seres fora da imagem ideal do trabalhador livre, por motivos eurocentrados. O imaginário racista veiculado pelas elites tradicionais pode ser hoje reproduzido logotecnicaamente, de modo mais sutil e eficaz, pelo discurso midiático-popularesco, sem distância crítica do tecido da civilização tecnoeconômica, onde se acha inscrustada a discriminação em todos os seus níveis (Sodré, 1999, p. 278).

Por isso, é de se pensar que, após o sucesso de Daddy Yankee “Gasolina”, o *reggaeton* só viraria febre novamente treze anos depois, em 2017, quando “Despacito” foi lançado pelo Luis Fonsi, em parceria com Daddy Yankee. Durante todo esse período, o artista oriundo do caserío Vila Kennedy só retornaria ao sucesso global como participação em uma canção protagonizada por um artista porto-riquenho que nunca havia feito *reggaeton* antes. Eduardo Cepeda, em um artigo de opinião publicado na revista Remezcla e já abordado neste trabalho, faz jus à discussão e participaativamente compreendendo as mudanças temporais pelas quais passam o *reggaeton* – ou o que restou dele, sua versão pop. A imagem que ilustra este artigo é uma arte composta por quatro homens negros do gênero, entre eles o panamenho El General e porto-riquenho Tego Calderón. Cepeda explica que a canção se tornou um fenômeno global da cultura pop e foi indicada como “Música do Ano” e “Gravação do Ano” no Grammy 2018, sendo “a primeira música majoritariamente em espanhol a ter esse privilégio em ambas as

categorias”. O autor posiciona, no entanto, os dois lados da moeda deste mesmo fato, que pode ser dividido entre representação latina contra falta de representação negra.

Alguns fãs e críticos viram o retorno do *reggaeton* ao topo das *paradas* dos EUA como um avanço para os Latinxs na indústria musical – uma declaração catártica sobre o nosso lugar não apenas nos Estados Unidos, mas no mundo todo. O facto de uma canção em espanhol ter alcançado o primeiro lugar na Billboard Hot 100 na era de Donald Trump e os seus ataques denigrantes pode ser enquadrado como um testemunho do legado duradouro das nossas culturas. No entanto, outros não vêem isso como um triunfo, mas como um embranquecimento do *reggaeton* – uma afronta aos pioneiros afrodispóricos que literalmente lutaram pelo seu direito ao dembow⁶⁶ (tradução nossa)⁶⁷

Ele continua a crítica, apontando que, à medida que uma nova onda de “pop-reggaeton” altamente comercializado tomou conta da indústria musical, foi notado que os artistas atualmente protagonizam o movimento se parecem cada vez menos com os pioneiros. Cepeda explica que essas estrelas são frequentemente vistas como figuras intencionalmente moldadas para o público anglo-americano, bem como para latinos brancos e de pele clara, cujos privilégios sociais influenciaram uma atitude negativa em relação ao *reggaeton* durante seu auge comercial. No entanto, o que hoje é orgulhosamente proclamado como “*reggaeton latino*” era, não muito tempo atrás, uma subcultura marginalizada pela sociedade dominante, frisa.

Apesar de Sovik (2009) afirmar que ser branco no sentido mundial significa ter origem étnica europeia e normalmente, nos Estados Unidos e Europa, isso não seja associado a latino-americanos, Tego Calderón declarou, via artigo de opinião publicado no “New York Post”⁶⁸, em 2007, que “há ignorância e estupidez em Porto Rico e na América Latina quando se trata de negritude”. Relembra, ainda, que na ilha, o filme “Malcolm X”, dirigido por Spike Lee, foi exibido apenas em um cinema e, diferentemente de todos os outros filmes exibidos aqui, não havia legendas. “É como se eles não quisessem que as massas aprendessem”. No decorrer do texto, ele fala sobre suas experiências enquanto criança negra latina:

Mas não é só aqui – em Porto Rico – que eu sofro racismo. Quando eu morava em Miami, eu era frequentemente tratado como um boricua de segunda classe. Eu me

⁶⁶Disponível em:

<https://remezcla.com/features/music/tu-pum-pum-mientras-que-el-reggaeton-se-convierte-en-pop-nunca-olvidemos-las-raices-negras-del-genero/>. Acesso em: 16 nov. 2024.

⁶⁷ No original: “Pero su éxito el año pasado se complicó. Algunos fanáticos y críticos vieron el retorno del reggaetón a la cima de los charts de EE.UU. como un despegue para los latinxs en la industria de la música—una afirmación catártica sobre nuestro lugar no solo en los Estados Unidos, sino en el mundo entero. El hecho de que una canción en español haya alcanzado el número 1 en el Billboard Hot 100 en la era de Donald Trump y sus ataques denigrantes, puede ser enmarcado como un testamento del legado perdurable de nuestras culturas. Sin embargo, otros no lo ven como un triunfo, sino como un blanqueamiento del reggaetón—una ofensa a los pioneros Afrodispóricos que pelearon, literalmente, por su derecho al dembow.”

⁶⁸ Disponível em: <https://nypost.com/2007/02/15/black-pride/>. Acesso em: 16 nov. 2024.

sentia como se estivesse no meio – crianças latinas não me abraçavam e crianças afro-americanas ficavam confusas porque aqui eu era um garoto negro que falava espanhol. Mas depois de um tempo, eu me senti mais abraçado pelos negros americanos – como um irmão que por acaso fala espanhol – do que outras crianças latinas⁶⁹ (tradução nossa)⁷⁰

E discorre sobre a diferença entre afrolatinos e latinos brancos:

E o problema é que muitos porto-riquenhos e latinos brancos não entendem. Eles são imunes às maneiras sutis com que somos humilhados, desrespeitados. Eles têm privilégio branco. E ouvi dizer que estamos na defensiva sobre raça⁷¹ (tradução nossa)⁷²

No livro “*Remixing Reggaetón: The Cultural Politics of Race in Puerto Rico*” (2015), Rivera-Rideau, reiterando Sovik, traz ao debate essa noção de branquitude quase “pura” e a inferioridade dos latinos diantes destes, ao alegar que os porto-riquenhos eram racializados diferente dos brancos e dos negros nos Estados Unidos, mas que associavam estereótipos de delinquencia, violencia e hiperssexualização tanto aos imigrantes latinos quanto aos negros estadunidenses, gerando uma espécie de semelhança entre eles, mesmo que distintos. Mas, ao considerar as vivências de um afrolatino como Calderón, é importante refletir o peso racial nas relações entre porto-riquenhos. O autor tenta fazer isso ao abordar o racismo antinegro de alguns porto-riquenhos:

Claro, nem todos os porto-riquenhos aceitaram essas conexões com os afro-americanos na imaginação popular, muitas vezes porque alguns imigrantes porto-riquenhos nutriam sentimentos antinegros devido à sua exposição ao viés de branqueamento dos discursos hegemônicos de democracia racial na ilha. Afro-porto-riquenhos nos Estados Unidos relataram seus encontros com o racismo por parte de norte-americanos e outros latinos (Rivera-Rideau, 2015, p. 27).

A obra de Rivera-Rideau tem um capítulo dedicado à Tego Calderón, com nome de “Loíza”, a cidade porto-riquenha descrita, pelo arqueólogo Ricardo Alegría em 1950 como uma cidade esquecida e distante do progresso de uma civilização industrializada “que vive uma vida tranquila e monótona, mantendo antigas crenças e costumes, como que ignorando o passar dos séculos” (Alegría *apud* Rivera-Rideau, p. 88) e seus residentes como “uma população predominantemente negra que praticava tradições culturais associadas com um passado primitivo” (Alegría *apud* Rivera-Rideau, p. 88). Neste capítulo, corroborando com a

⁶⁹ Disponível em: <https://nypost.com/2007/02/15/black-pride/>. Acesso em: 16 nov. 2024.

⁷⁰ No original: “But it’s not just here – in Puerto Rico – where I experience racism. When I lived in Miami, I was often treated like a second class Boricua. I felt like I was in the middle – Latino kids did not embrace me and African American kids were confused because here I was a black boy who spoke Spanish. But after a while, I felt more embraced by black Americans – as a brother who happens to speak Spanish – than other Latino kids did.”

⁷¹ Disponível em: <https://nypost.com/2007/02/15/black-pride/>. Acesso em: 16 nov. 2024.

⁷² No original: “And the thing is that many white Puerto Ricans and Latinos don’t get it. They are immune to the subtle ways in which we are demeaned, disrespected. They have white privilege. And I’ve heard it said that we are on the defensive about race”.

fala de Calderón sobre o racismo que sofreu na ilha, assegura que “a negritude distancia-se assim de uma identidade porto-riquenha que é mais “moderna”, “civilizada” e, através do processo de mistura racial na ilha, alegadamente “mais branca”. Para elucidar ainda mais as questões raciais que perpassam o falsa democracia racial de Porto Rico,

Tais representações produzem o que Isar Godreau chama de “distanciamento espacial/temporal” da negritude em Porto Rico, em que a negritude não só é relegada a fronteiras geográficas específicas, mas também existe numa era pré-moderna. A negritude distancia-se assim de uma identidade porto-riquenha que é mais “moderna”, “civilizada” e, através do processo de mistura racial na ilha, alegadamente “mais branca”⁷³ (Godreau *apud* Rivera-Rideau, 2015, p. 88).

E este capítulo se deu em consequência da música de Calderón, lançada em 2003, de mesmo nome da cidade; o artista nasceu em uma cidade ao lado chamada Río Grande. Alguns dos trechos da obra, que se coloca liricamente contra o sistema racista de Porto Rico, diz que trocaram “as algemas por correntes”, que não são todos “iguais em termos legais” e que isso “está provado nos tribunais”, desmentindo, ainda no início do século, o mito da democracia racial imaginada entre latinos.

Central para o argumento de Calderón é o reconhecimento das diferentes formas de racismo na América Latina e nos Estados Unidos, ao mesmo tempo em que rejeita a noção de que os Estados Unidos são “mais” racistas. Este ponto é significativo, uma vez que, historicamente, as comparações entre os dois têm pintado a América Latina como um “paraíso racial” em relação aos Estados Unidos. No entanto, Calderón considera que o racismo na América Latina tem um impacto social mais oculto que faz com que os afro-latino-americanos desvalorizem sua negritude⁷⁴ (Rivera-Rideau, 2015, p. 97).

Por este e outros motivos acerca da discussão racial latino-americana, Calderón “vê a cultura afro-americana como uma importante referência diaspórica” (Rivera-Rideau, 2015) e assume o papel da luta afroestadunidense pelos direitos civis da população preta como em sua interpretação como “um latino negro” (Rivera-Rideau, 2015) e, por consequência, sua música transmite seu letramento racial e consciência social. E, enquanto isso, Maluma, um dos nomes do *reggaeton* mais reconhecidos mundialmente, incluindo o Brasil por suas colaborações musicais e *affair* com a cantora carioca Anitta, afirmou⁷⁵, em 2015:

⁷³ No original: “Such depictions produce what Isar Godreau calls the ‘spatial/temporal distancing’ of blackness in Puerto Rico, in which blackness not only becomes relegated to specific geographical boundaries but also exists in a pre modern era. Blackness is thus distanced from a Puerto Rican identity that is more “modern,” “civilized,” and, via the process of racial mixing on the island, allegedly ‘whiter.’”

⁷⁴No original: “Central to Calderón’s argument is the acknowledgment of different forms of racism in Latin America and the United States while rejecting the notion that the United States is “more” racist. This point is significant given that, historically, comparisons between the two have painted Latin America as a “racial paradise” in relation to the United States. However, Calderón considers racism in Latin America to have a more covert social impact that causes Afro-Latin Americans to devalue their blackness”

⁷⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZBUUTnQDZYM>. Acesso em: 17. nov. 2024.

Sempre disse isso, não sou reguetonero. O que faço é pop urbano, o que me permite grande versatilidade, porque quero seguir explorando a salsa e a eletrônica. É uma linha ou um gênero que quero criar, desenvolver um movimento que tenha minha marca⁷⁶ (tradução nossa)⁷⁷.

O primeiro comentário que aparece abaixo deste vídeo, feito há três anos atrás, é de uma mulher, escrevendo em espanhol, utilizando o username @roya9760, que “depois de ver o vídeo do El Chombo, pois sim, não há mais reguetoneros e agora é pop urbano, espero não me equivocar”⁷⁸. Diferente da postura de J Balvin, que também pode ser julgada como aproveitadora, Maluma nem sequer pareceu querer ser associado ao que entendem como *reggaeton*. Faz-se, agora, necessário refletir sob a luz de Sovik (2009), quando ela não trata a negritude como o oposto de branquitude, entendendo que é muito mais complexo que um espelho; a supremacia branca se encontra até mesmo nos detalhes discursivos. Maluma, no top 200 global do Spotify, é o 52º, enquanto Tego Calderón não aparece na lista⁷⁹. Logo:

A supervalorização da branquitude não é um problema só interno, de políticas nacionais, mas de imaginários mundiais. A branquitude tampouco é o equivalente ideológico ou contra partida da negritude, que foi inventa da como reação à ideologia da supremacia branca. Conceber a branquitude como espelho da negritude pressupõe uma ficção de igualdade social: eu me valorizo, como você se valoriza (Sovik, 2009, p. 55).

⁷⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZBUUTnQDZYM>. Acesso em: 18 nov. 2024.

⁷⁷ No original: “siempre lo he dicho, no soy reguetonero. Lo que hago es pop urbano, lo que me permite gran versatilidad, porque quiero seguir explorando en la salsa y la electrónica. Es una línea o un género que quiero crear, desarrollar un movimiento que tenga mi marca.”

⁷⁸ No original: “Ahora despues de ver el video del chombo, pues si reggetoneros como tal no quedan y ahora es pop urbano, espero no equivocarme”.

⁷⁹ Disponível em: <https://charts.spotify.com/charts/view/artist-global-weekly/latest>. Acesso em: 18 nov. 2024.

5. Considerações finais

Esta pesquisa analisou o *reggaeton* enquanto cultura popular negra que foi embranquecida para adequar-se à hegemonia cultural. Partindo de suas origens afrodiáspóricas e periféricas no Panamá e em Porto Rico, foi possível explorar como o gênero, ao longo de sua história, enfrentou processos de marginalização e resistência, se chocando com o embranquecimento que vem se desenvolvendo desde a sua chegada ao *mainstream*. Ao se debruçar sobre as dinâmicas sociais e culturais que moldaram o *reggaeton*, o estudo colocou luz não apenas às particularidades desse gênero, mas também às suas similaridades com outras culturas populares negras, como o funk carioca, como forma de fortalecer um olhar crítico sobre as relações entre identidade, raça, classe e poder na América Latina. Os objetivos propostos no início desta pesquisa foram alcançados, apesar de alguns desafios linguísticos – neste caso, não o espanhol, mas o inglês. Foi possível resgatar a origem do *reggaeton*, contextualizando-o como um produto cultural de populações negras e mestiças das periferias de Porto Rico e do Panamá, influenciado por ritmos afrodiáspóricos, como o reggae e o dancehall da Jamaica, além do hip-hop afroestadunidense. Com base em autores como Stuart Hall e depoimentos de precursores do gênero, como El Chombo, Daddy Yankee e Tego Calderón, a análise identificou como o *reggaeton* serve como uma plataforma de resistência cultural, ao mesmo tempo em que exemplifica os desafios enfrentados por manifestações culturais negras ao serem incorporadas à hegemonia cultural.

A questão central deste estudo reside na ampliação do debate sobre as culturas marginalizadas da América Latina, um continente marcado pela colonização, pelo racismo e pela desigualdade social. Ao comparar o *reggaeton* com o funk carioca, foi possível evidenciar como as favelas e periferias latino-americanas compartilham experiências semelhantes, mesmo em países separados por fronteiras, idiomas e contextos políticos distintos. Este trabalho não apenas ilumina a história do *reggaeton*, mas também amplia a compreensão sobre as dinâmicas que envolvem outras manifestações culturais populares em contextos de resistência e negociação. Desde suas origens nas periferias de Panamá e Porto Rico, o *reggaeton* foi marcado pela resistência cultural. Como descrito no estudo, o gênero foi concebido em bairros pobres habitados majoritariamente por pretos e mestiços, em uma realidade engolida pela violência, pela negligência do Estado e, além de tudo, pela criminalização de suas manifestações culturais. As letras e as batidas do gênero refletem, assim como o funk carioca, a realidade das ruas, abordando temas como racismo, pobreza,

sexualidade e violência; verdadeiros artistas que nascem na guerra, como disse Taís Machado.

O trabalho destacou como, em Porto Rico, durante o governo de Pedro Rosselló, políticas como "La Mano Dura contra el Crimen" não apenas reprimiram os caseríos, mas também criminalizaram o próprio *reggaeton*. Essa perseguição institucional é comparável ao que aconteceu no Brasil com o funk carioca, especialmente após a Resolução 013, que buscava proibir bailes funks em favelas cariocas. Ambos os gêneros foram alvos de repressão por suas associações com populações marginalizadas e por desafiarem as normas culturais dominantes da branquitude. Com isso, o estudo também evidenciou como o *reggaeton* sofreu um processo de embranquecimento à medida que se tornou mundial, passando pelo processo de *crossover* comumente presente na cultura negra como forma de adaptação à hegemonia cultural. Foi observado que, enquanto artistas negros pioneiros, como El General e Tego Calderón, enfrentaram resistência ao entrar na indústria musical, artistas brancos ou mestiços, como Bad Bunny e J Balvin, ganharam destaque sob o rótulo de "representantes do *reggaeton*".

Este trabalho reafirma que a cultura popular negra na América Latina não é apenas um espaço de resistência, mas também um campo de disputas simbólicas e políticas. A análise das origens do *reggaeton* revelou como a música reflete as vivências e as lutas das populações pretas e mestiças na região, enquanto a investigação sobre seu embranquecimento destacou as estratégias de exclusão e apagamento dessas culturas, com base histórica. Dentro dessa esfera, a principal contribuição acadêmica deste estudo é lançar luz sobre o papel da raça como protagonista na formação das identidades culturais latino-americanas, atravessada pela classe; possível demonstrar como a identidade latina é racializada como estratégia de mercado, fazendo com que a cultura negra seja frequentemente desracializada para atender às demandas do mercado. No contexto acadêmico, a pesquisa contribui para ampliar as discussões sobre cultura popular negra, identidade racial e apropriação cultural, enquanto, no campo social, ela destaca a importância de preservar e valorizar as vozes periféricas e negras que continuam a moldar o tecido cultural da América Latina. Como Stuart Hall enfatiza, a cultura popular negra é um espaço dinâmico de luta e negociação, e o *reggaeton* exemplifica isso de maneira poderosa.

A pesquisa também foi marcada pelo envolvimento pessoal da autora, que, ao explorar as origens do *reggaeton*, encontrou pontos de conexão entre sua própria vivência e as histórias dos criadores do gênero. O aprendizado da língua espanhola, especialmente em suas formas informais, foi um desafio superado pelo amor à cultura de rua e pela determinação em

compreender e traduzir as vozes que deram origem ao *reggaeton*. Essa conexão pessoal foi tanto uma força carregada de paixão quanto um desafio, exigindo um tremendo equilíbrio entre o compromisso emocional e a análise crítica.

O estudo colocou o *reggaeton* como um movimento maior do que um gênero musical, mas como um reflexo das complexas relações de poder, resistência e transformação que moldam as culturas populares negras na América Latina. Ao resgatar suas origens e analisar suas trajetórias, este trabalho demonstrou como esta cultura popular, apesar de enfrentar apagamentos e coações, permanece como uma expressão potente das identidades e das lutas de comunidades marginalizadas; Tego Calderón é um exemplo pesado. As semelhanças entre o *reggaeton* e o funk carioca destacam a universalidade dessas dinâmicas. Ambos os gêneros enfrentaram criminalização e exclusão antes de serem incorporados ao mainstream, e ambos continuam a ser espaços de resistência cultural, mesmo dentro de um mercado que frequentemente tenta apagá-los.

As ramificações desta pesquisa podem incluir a análise antropológica dos bailes de *perreo* nas periferias latino-americanas de forma comparativa aos bailes funk, explorando como esses espaços funcionam como manifestações culturais não apenas de resistência à hegemonia branca, mas a plena liberdade de ser um corpo em festa, não à margem. Ainda, pode-se refletir que a influência de políticas públicas, como as medidas repressivas adotadas em Porto Rico e no Brasil, sobre a produção cultural periférica também é uma área promissora para futuras investigações.

Este trabalho é uma pequena contribuição para essa discussão, mas as histórias e as vozes que ele resgata são essenciais para firmar o *reggaeton* e a cultura popular negra como principais mantenedoras da indústria cultural. Que, aliás, abre outras perspectivas de investigação.

6. Referências bibliográficas

ARAÚJO, Danielle Pereira de; MUNIZ, Bruno. **The criminalization of funk dance and rap and the black genocide in the cities of Rio de Janeiro and Lisbon.** 2023.

ALFORD, Natasha S. Por que pessoas negras de Porto Rico se dizem brancas no censo?

Estadão, 2020. Disponível em:

https://www.estadao.com.br/lifestyle/porto-rico-negros-censo-racismo/?srsltid=AfmBOoonwzJE7B_c1mSUA0pn5jQgkIrns4tRdDpKEdp3gG346NEcIK5X. Acesso em: 15 out. 2024.

ADORNO, Theodor W. **A Indústria Cultural e a Sociedade:** Estudos sobre Cultura, Mídia e Sociedade. Editado por Zahar. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

CARRASCO, Manuel. Jazz, rock e reggaeton: um repaso histórico ao blanqueamiento musical de gêneros bailables . **Vice**, 2019. Disponível em: <https://www.vice.com/es/article/jazz-rock-y-reggaeton-un-repaso-historico-al-blanqueamiento-musical-de-generos-bailables/> . Acesso em: 16 nov. 2024.

CEPEDA, Eduardo. Tu Pum Pum: Mientras Que el Reggaetón se Convierte en Pop, Nunca Olvidemos las Raíces Negras del Género. **Remezcla**, 2020. <https://remezcla.com/features/music/tu-pum-pum-mientras-que-el-reggaeton-se-convierte-en-pop-nunca-olvidemos-las-raices-negras-del-genero/>. Acesso em: 16 nov. 2024.

Correa Restrepo, J.S. 2023. **Infraestructura y migración caribeña en Panamá, mediados del siglo XIX y principios del XX:** una aproximación indirecta a partir de fuentes hemerográficas y secundarias. Revista de Economía Institucional. 25, 49 (jun. 2023), 165–188. DOI:<https://doi.org/10.18601/01245996.v25n49.08>.

EL CHOMBO presenta: De Dónde Salío el Reggaeton. [S. l.: s. n.], 2021. 1 vídeo (1 min 33 s). Publicado pelo canal El Chombo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Z2xKbG2L0nA>. Acesso em: 16 out. 2024.

EL CHOMBO presenta: Quién inventó el patrón rítmico "Tumpa Tumpa"? (Dembow - Pounder). [S. l.: s. n.], 2019. 1 vídeo (6 min 20 s). Publicado pelo canal El Chombo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=htkI1ZDcOs0>. Acesso em: 16 out. 2024.

FACINA, Adriana. **Não me Bate Doutor:** Funk e Criminalização da Pobreza. 2009.

FAUSTINI, Marcus. **Taísa Machado, o Afrofunk e a Ciência do Rebolado.** Rio de Janeiro: Cobogó, 2020.

GILLIAM, Angela. **A ideologia do crossover e a sua relação com o gênero.** Cadernos Pagu, Campinas, SP, n. 6/7, p. 227–240, 2010. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1869>. Acesso em: 16 nov. 2024.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro:** Modernidade e Dupla Consciência. Editado por Companhia das Letras. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GILROY, Paul. **Observância Racial, Nacionalismo e Humanismo.** In: Entre Campos: Nações, Culturas e o Fascínio da Raça. São Paulo: Anablume, 2007.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 12ª ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2019.

HALL, Stuart. **Da diáspora:** identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

HARVEY, David. **Os limites do capital.** São Paulo: Boitempo. 2013.

MAGALHÃES, V. B. de. **História oral e Migrações do Nordeste para o Sudeste:** Um estudo sobre a produção brasileira. 2023. História Oral, 26(1), 77–10. <https://doi.org/10.51880/ho.v26i1.1302>. Acesso em: 16 nov. 2024.

MARX, Karl. **Grundrisse.** Trad. De Mario Duayer e Nélio Schneider. São Paulo, Boitempo Editorial, 2011.

MARTINEZ LLOMPART, Patricio G. **In the Custody of Violence:** Puerto Rico Under La Mano Dura Contra el Crimen, 1993-1996. Revista Jurídica Universidad de Puerto Rico, v. 84, n. 2, 2015.

MORALES, Alfonso. El reguetón borró buena parte de la cultura musical latina: 'El Chombo'. **La Lista,** 13 abr. 2021. Disponível em: <https://la-lista.com/entretenimiento/el-regueton-borro-buena-parte-de-la-cultura-musical-latina-el-chombo>. Acesso em: 16 out. 2024.

Queiroz, Rafael Pinto Ferreira de. **Fogo nos racistas!:** Epistemologias negras para ler, ver e ouvir a música afrodispórica. 2020. Doutorado (Doutorado em Comunicação) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2020.

PENAGOS ROJAS, Yesid. **Lenguajes del poder:** la música reggaetón y su influencia en el estilo de vida de los estudiantes. 2014. Disponível em: <https://pepsic.bvsalud.org/pdf/epp/v21n2/v21n2a07.pdf>. Acesso em: 16 out. 2024.

PEIRÓ, Claudia. En Cuba, el decreto 349 implica la censura y la total criminalización del arte. **Infobae,** Buenos Aires, 9 fev. 2019. Disponível em: <https://www.infobae.com/america/cultura-america/2019/02/09/cuba-el-decreto-349-implica-la-total-criminalizacion-del-arte-y-la-censura/>. Acesso em: 16 out. 2024.

REGGAETON: The Sound That Conquered the World (Temporada 1, ep. 1). Documentário. Direção: Omar Acosta. Produção executiva: Daddy Yankee. Produtora: Mercury Studios. [S. l.: s. n.], 2024. 1 vídeo (45 min 26 s), son., color.

REGGAETÓN: del baile a la discriminación. **BBC News,** 12 set. 2012. Disponível em: https://www.bbc.com/mundo/noticias/2012/09/120912_mexico_Reggaeton_discriminacion_jcp_s_. Acesso em: 16 out. 2024.

RIDEAU, Petra R. Rivera. **Remixing Reggaeton:** The Cultural Politics of Race in Puerto Rico. Londres: Duke University Press, 2015.

SOUZA, Adria de Lima; ZENI, Luis Augusto; SCHNEIDER, Daniela Ribeiro. **Territorialidades e Contexto Urbano nos Estudos sobre a Relação Pessoa-Ambiente:** Revisão Integrativa de Literatura. Periódicos de Psicologia (PePsic), 2021.

SODRÉ, Muniz. **O Terreiro e a Cidade:** a Forma Social Negro-brasileira. Editado por Mauad X. 3. ed. São Paulo: Mauad, 16 ago. 2019.

SODRÉ, Muniz. **Claros e Escuros:** Identidade, Povo e Mídia no Brasil. Editado por Vozes. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

URDANETA, Diego. Cómo el término “género urbano” acabó blanqueando al reguetón. **The Washington Post, Washington,** 3 set. 2020. Disponível em: <https://www.washingtonpost.com/es/post-opinion/2020/09/03/como-el-termino-genero-urban-o-acabo-blanqueando-al-reggaeton/>. Acesso em: 16 nov. 2024.

WESTERMAN, George W. **Los inmigrantes antillanos en Panamá.** Impresora de la Nación. Universidade de Michigan, 26 set. 2008. 183 p. 1980.

"No soy reggaetonero, hago pop urbano" Maluma. [S. l.: s. n.], 2019. 1 vídeo (3min 9s). Publicado pelo canal El Nuevo Día - Colombia. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZBUUTnQDZYM>. Acesso em: 16 nov. 2024.