

UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS - UNISINOS
UNIDADE ACADÊMICA DE PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO
NÍVEL MESTRADO

ÉMERSON LUIZ DA COSTA

MÚSICA E CIDADANIA COMUNICATIVA NA
AMÉRICA LATINA DO SÉCULO XXI:
UMA ANÁLISE TRANSMETODOLÓGICA DA DISCOGRAFIA DA *CALLE 13*

SÃO LEOPOLDO

2021

Émerson Luiz da Costa

MÚSICA E CIDADANIA COMUNICATIVA NA AMÉRICA LATINA DO SÉCULO XXI:

Uma análise transmetodológica da discografia da *Calle 13*

Dissertação de Mestrado apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação, pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos – UNISINOS.

Área de concentração: Cultura, cidadania e tecnologias da comunicação.

Orientador: Prof. Dr. Alberto Efendy Maldonado Gómez de La Torre

São Leopoldo

2021

C837m Costa, Émerson Luiz da.
Música e cidadania comunicativa na América Latina do século XXI: uma análise transmetodológica da discografia da Calle 13 / Émerson Luiz da Costa. – 2021.
150 f. : il. ; 30 cm.

Dissertação (mestrado) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2021.
“Orientador: Prof. Dr. Alberto Efendy Maldonado Gómez de La Torre.”

1. Cidadania comunicativa. 2. Música. 3. Nossa América.
4. Transmetodologia. 5. Calle 13. I. Título.

CDU 659.3

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Bibliotecária: Amanda Schuster – CRB 10/2517)

ÉMERSON LUIZ DA COSTA

**MÚSICA E CIDADANIA COMUNICATIVA NA AMÉRICA LATINA DO SÉCULO
XXI: UMA ANÁLISE TRANSMETODOLÓGICA DA DISCOGRAFIA DA CALLE 13**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos - UNISINOS.

APROVADO EM 22 DE ABRIL DE 2021.

BANCA EXAMINADORA

**PROFA. DRA. LEILA ADRIANA BAPTAGLIN - UFRR
(PARTICIPAÇÃO POR WEBCONFERÊNCIA)**

**PROF. DR. FELIPE GUÉ MARTINI - FSG
(PARTICIPAÇÃO POR WEBCONFERÊNCIA)**

ORIENTADOR



PROF. DR. ALBERTO EFENDY MALDONADO - UNISINOS

RESUMO

O presente trabalho se propõe a mapear possibilidades de *cidadania comunicativa* na discografia do grupo musical porto-riquenho *Calle 13*, organizando as canções analisadas em categorias, onde refletimos acerca das significações encontradas nas narrativas, interpretando-as em relação ao supracitado conceito. Para tanto, construímos uma concepção epistemológica própria, baseada nos conceitos de *cidadania científica* e *Nossa América*, postulando a noção de *sentipensar* – cujo sentido é, basicamente, compreender razão e emoção enquanto espaços inseparáveis da experiência humana – como premissa orientadora de nossos esforços intelectuais. Em âmbito metodológico, buscamos aportes na *transmetodologia* e na *artesanía intelectual*, utilizando seus pressupostos para a construção de um *arranjo transmetodológico artesanal*, orientado às especificidades de nosso problema/objeto. O dispositivo de análise edificado conta com contribuições da Análise de Discurso (AD), da Análise de Conteúdo (AC) e das Escutas Poéticas. No que diz respeito à teoria, buscamos problematizar a música como linguagem comunicacional complexa, na qual confluem sentidos inerentes tanto à sua condição de expressão cultural intrínseca à humanidade, quanto às suas nuances como produto midiático massivo na contemporaneidade. Feito isso, refletimos acerca das possibilidades oriundas de sua relação com o conceito de *cidadania comunicativa*, apresentando inferências e caminhos que serviram como base para o mapeamento de sentidos proposto. Como resultado de nossa *análise transmetodológica artesanal*, compreendemos que a *Calle 13* logrou produzir e espalhar sentidos de *cidadania comunicativa* de forma significativa em sua discografia, edificando e espalhando conhecimento crítico acerca da realidade vivenciada na América Latina, dando visibilidade à parcelas da população negligenciadas pelo aparato midiático tradicional, refletindo sobre a atuação das indústrias fonográficas e dos meios de comunicação massivos e gerando sentidos de representatividade na conjuntura de *Nossa América*.

Palavras-chave: Cidadania Comunicativa. Música. Nossa América. Transmetodologia. Calle 13.

RESUMEN

El presente trabajo propone mapear posibilidades de *ciudadanía comunicativa* en la discografía del grupo musical puertorriqueño Calle 13, organizando las canciones analizadas en categorías donde reflexionamos sobre los significados encontrados en las narrativas, interpretándolos en relación al dicho concepto. Para esto, construimos nuestra propia concepción epistemológica, basada en los conceptos de *ciudadanía científica* y *Nuestra América*, postulando la noción de *sentipensar* – cuyo significado es, básicamente, comprender la razón y la emoción como espacios inseparables de la experiencia humana – como premisa que orienta nuestros esfuerzos intelectuales. Desde un punto de vista metodológico, buscamos contribuciones de la *transmetodología* y de la *artesanía intelectual*, utilizando los conceptos para la construcción de un *dispositivo transmetodológico artesanal* orientado a la especificidad de nuestro problema/objeto. Este dispositivo es formado por conceptualizaciones oriundas del Análisis de Discurso, del Análisis de Contenido y de las Escuchas Poéticas. Cuanto a lo teórico, buscamos problematizar la música como un lenguaje comunicacional complejo, en el que confluyen significados inherentes tanto a su condición de expresión cultural intrínseca a la humanidad, como a sus características como producto mediático en la contemporaneidad. Hecho esto, reflexionamos sobre las posibilidades que surgen de su relación con el concepto de ciudadanía comunicativa, presentando inferencias y caminos que utilizamos como base para el mapeo de significados pretendido. Como resultado de nuestro *análisis transmetodológico artesanal*, entendemos que *Calle 13* ha sido capaz de producir y promover sentidos de ciudadanía comunicativa de manera significativa en su discografía, construyendo y sustentando un conocimiento crítico sobre la realidad vivida en América Latina, dando visibilidad a poblaciones borradas por el aparato mediático tradicional, reflexionando sobre la actuación de las industrias fonográficas y medios masivos y generando sentidos de representatividad en el contexto de *Nuestra América*.

Palabras clave: Ciudadanía Comunicativa. Música. Nuestra América. Transmetodología. Calle 13.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
1.1 OBJETIVOS DA PESQUISA	12
1.1.1 Objetivo geral	12
1.1.2 Objetivos específicos	12
1.2 JUSTIFICATIVA	13
2 NOSSO NORTE EPISTEMOLÓGICO É O SUL	15
2.1 CIDADANIA CIENTÍFICA	16
2.2 A PRODUÇÃO DE CONHECIMENTO EM <i>NOSSA AMÉRICA</i>	19
2.3 <i>SENTIPENSAR</i> COMO OPÇÃO EPISTEMOLÓGICA.....	24
3 CONCEPÇÃO METODOLÓGICA	29
3.1 TRANSMETODOLOGIA	30
3.2 ARTESANIA INTELLECTUAL	35
3.3 ARRANJO TRANSMETODOLÓGICO ARTESANAL	38
3.3.1 Análise de Discurso	39
3.3.2 Análise de Conteúdo	43
3.3.3 Escutas Poéticas	44
3.4 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS REALIZADOS	45
3.4.1 Contatos diversos com o objeto	46
3.4.2 Pesquisa da pesquisa	48
3.4.3 Pesquisa documental, bibliográfica e empírica	50
3.4.4 Experiências artísticas vivenciadas pelo autor	51
4 CONTEXTUALIZAÇÃO	53
4.1 HISTÓRIA E NUANCES SOCIOCULTURAIS DA MÚSICA DE NOSSA AMÉRICA	54
4.1.1 A música <i>criolla</i> como origem (séculos XVI, XVII e XVIII).....	55
4.1.2 Nacionalismos inventados, urbanização e midiaticização (séculos XIX e XX).....	58
4.1.3 Música de protesto, música de resistência	61

4.1.4 Conjuntura da indústria musical e contexto político no século XXI	64
4.2 CALLE 13 E PORTO RICO EM CONTEXTO	68
4.2.1 Porto Rico: colônia em pleno século XXI	71
4.2.2 “Calle 13” (2005)	73
4.2.3 “Residente o Visitante” (2007)	75
4.2.4 “Los de Atrás Vienen Conmigo” (2008)	75
4.2.5 “Entren Los Que Quieran” (2010)	76
4.2.6 “Multi_Viral” (2014)	78
5 PROBLEMATIZAÇÕES E APROFUNDAMENTOS TEÓRICOS.....	80
5.1 DE QUE MÚSICA FALAMOS, AFINAL?.....	81
5.1.1 Música como linguagem e forma de conhecimento	82
5.1.2 Revoluções tecnológicas e música: expressão cultural ou <i>comoditie</i> ?	85
5.1.3 Paralelos entre indústrias fonográficas e mídias hegemônicas.....	88
5.1.4 O formato de canção como potência comunicacional cidadã	91
5.1 CIDADANIAS COMUNICATIVAS.....	95
5.2.1 Cidadania complexa	96
5.2.2 Cidadania comunicativa.....	99
5.2.3 Música e cidadania comunicativa em <i>Nossa América</i>	101
6 ANÁLISE TRANSMETODOLÓGICA DA DISCOGRAFIA DA CALLE 13.....	105
6.1 SI LA PRENSA NO HABLA, NOSOTROS DAMOS LOS DETALLES (CAT. 1).....	107
6.2 UN PUEBLO SIN PIERNAS, PERO QUE CAMINA (CAT. 2).....	116
6.3 ME INFLITRO EN EL SISTEMA Y LE EXPLOTO DESDE ADENTRO (CAT. 3).....	126
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	134
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	142

1 INTRODUÇÃO

A revolução tecnológica que afetou os processos comunicacionais das sociedades latino-americanas ao longo do último século refletiu diretamente nas produções musicais do nosso subcontinente. Se, por um lado, a qualidade das gravações e o alcance de público aumentaram amplamente, de outro, a música passou – atravessada por lógicas de cunho estritamente capitalista – a caracterizar-se cada vez menos como expressão sociocultural e mais como produto. A subsequente popularização do rádio potencializou essa mudança de paradigma, modificando completamente os modos de fazer, distribuir e consumir música.

Tras la adopción de la grabación, la música se convirtió en un bien material no-perecedero que podría ser trasladado grandes distancias y que estaba necesariamente separada de quienes la hacían. La música se convirtió, como un artículo de consumo, en una oportunidad para que sus nuevos “dueños” estimularan un mayor consumo, para crear deseos en la nueva clase de consumidores masivos, y para dirigir la demanda en una dirección beneficiosa a la propiedad. (MOGLEN, 2014, p. 23).

Aproximando esta problematização inicial ao contexto brasileiro, surge uma nuance ainda mais controversa: nossa relação histórica com a produção cultural dos demais países latino-americanos sempre foi distante e até mesmo problemática. Pensando do ponto de vista midiático, percebemos que os meios de comunicação brasileiros, em sua maioria, “atualizam, propõem, reinterpretem e sugerem relações de exploração, aproveitamento sistemático e subjugação programada dos países vizinhos mediante a força econômica e militar” (MALDONADO, 2012, p. 23). Essa realidade reflete também no mercado musical brasileiro, que historicamente nega o valor das produções musicais latino-americanas. Apesar da proximidade geográfica e idiomática, a tendência de importar música estadunidense e europeia é clara, em uma das muitas faces do neocolonialismo endêmico que vivemos nas esferas econômica, cultural e intelectual de nosso país.

Tomamos estas primeiras questões como pressupostos para perceber a complexidade das relações da música com nossa atual realidade social e comunicacional. A partir delas, buscamos estender nossas reflexões e apontamentos para além de simplesmente constatar os padrões hegemônicos que regem a indústria musical no contexto de um mundo capitalista. Inseridos em uma conjuntura social dinâmica – que se encontra em permanente movimento e que é parte de um processo histórico de construção identitária constante – precisamos, como pesquisadores, produzir sentido para muito além das simples análises acerca da realidade como

ela está posta: é crucial pensar a Comunicação a partir das múltiplas possibilidades de transformação da realidade que ela carrega consigo.

Neste trabalho, nos propomos a abordar a Comunicação a partir de suas complexas relações com a cultura e a política, à procura de intercâmbios genuínos com outras facetas da sociedade – aqui, em específico, as expressões artísticas onde se insere a música de nosso continente. Refletindo sobre o fazer artístico, passamos a questionar o fazer científico e algumas de suas diretrizes engessadas e de ordem puramente tecnicistas, que acabam colocando a criatividade – fator central para a edificação de novas realidades possíveis – em segundo plano. A arte carrega consigo a capacidade de nos conectar a um saber intuitivo, que se desenvolve a partir de tudo aquilo que pode ser aprendido através de uma imagem, a partir do ritmo de uma canção, por meio das metáforas presentes em uma poesia. Se os paradigmas teórico-metodológicos hegemônicos engessam o fazer científico comunicacional, as epistemologias que se abrem à alteridade propiciam a experiência contrária, ampliando as possibilidades de construção de novos saberes. Compreender, respeitar e deixar-se influenciar pelas nuances próprias do fazer artístico pode significar libertar-se de algumas algemas que nós mesmos, como pesquisadores da Comunicação, comumente nos colocamos – e é exatamente por esse caminho que nos propomos a caminhar.

Entendemos que a música cumpre, historicamente, um papel político-filosófico central nas sociedades latino-americanas, indo além da simples constatação da realidade – aceitando-a como está posta – mas tensionando, propondo caminhos, mobilizando pessoas e participando ativamente das constantes mudanças de organização social no continente. Se no passado os monopólios na venda de discos e na divulgação midiática logravam impedir o acesso de determinados artistas ao grande público, as novas configurações permitem que o panorama contemporâneo seja outro: ainda que sigam existindo padrões hegemônicos – tanto nas estéticas quanto nas lógicas de produção e divulgação –, estes modelos já não evitam a emergência de outras formas de fazer e distribuir música, gerando um embate cada vez maior entre o popular e o popularizado, entre o *underground* e o *mainstream*, o entretenimento e a função social. Como ilustra Moglen (2014):

Por toda la sociedad digital, las clases de trabajadores del conocimiento – artistas, músicos, escritores, estudiantes, tecnólogos y otros tratando de mejorar sus condiciones de vida copiando y modificando información – están radicalizadas por el conflicto entre lo que saben que es posible y lo que la ideología de la burguesía les compele a aceptar. (p. 25).

Neste sentido, procuramos compreender a música – como representação da realidade em forma de arte e comunicação – provindo de um contexto social no presente, mas também sugerindo um caminho de rearranjo do cotidiano no futuro. Ao passo que afeta quem lhe escuta, a música carrega consigo o potencial de modificar concepções de mundo pessoais e coletivas, podendo cumprir um papel comunicacional cidadão importante em nosso subcontinente, ainda mais se levarmos em conta o amplo alcance oriundo de sua popularidade em nossas sociedades. Surgem dessa perspectiva as perguntas geradoras que norteiam todo nosso trabalho: como a música latino-americana do século XXI pode produzir *cidadania comunicativa*? Quais as estratégias narrativas utilizadas para isso?

No intuito de responder a estas questões, enxergamos o trabalho do grupo porto-riquenho *Calle 13*¹ como objeto de pesquisa dotado de ricas possibilidades. Após um início de carreira meteórico, os membros da banda perceberam que o grande alcance de público advindo do seu sucesso abria espaço para a abordagem de temáticas socialmente relevantes na conjuntura. A partir daí, muitas das letras de seus seguintes trabalhos passaram a tratar de questões como imperialismo, imigração, violência urbana, luta de classes, integração cultural, entre diversos outros assuntos importantes. De forma complementar à construção narrativa crítica de suas letras, a banda deixou-se influenciar por estilos estéticos e movimentos culturais heterogêneos, de várias regiões da América Latina e do mundo. Apesar de seus discursos politizados, os discos lançados pela *Calle 13* obtiveram um estrondoso sucesso dentro do *mainstream* latino-americano, batendo recordes em premiações como o *Grammy Latino* e alcançando uma popularidade imensa em todo o continente.

Levando estas nuances em conta, tomamos a discografia da *Calle 13* como objeto de nossas reflexões, definindo como objetivo central deste trabalho, portanto, mapear possibilidades de *cidadania comunicativa* presentes nas músicas da banda, denotando, classificando e analisando os sentidos críticos encontrados nos discursos sem ignorar a potência das escolhas estéticas – âmbitos que, no formato de canção, coexistem e se complementam. Para alcançar este intento, construímos a presente dissertação através de uma série de procedimentos alinhados às especificidades do problema que postulamos. Em primeiro lugar, apresentamos uma concepção epistemológica própria, onde reiteramos nosso compromisso com a produção de conhecimentos cidadãos através do conceito de *cidadania científica*, posicionando nossa atuação no contexto de *Nossa América* e propondo, como orientação epistemológica ampla, a ideia de *sentipensar* postulada por Fals Borda (2003). Em âmbito

¹ Formada em 2004 pelos irmãos René Pérez Joglar (Residente), Eduardo Cabra (Visitante) e Ileana Cabra (PG-13).

metodológico, nos baseamos nos preceitos da *transmetodologia* e da *artesanía intelectual* para construir um dispositivo de análise adaptado às nuances de nossa demanda. A partir destas premissas, organizamos um *arranjo transmetodológico artesanal* no qual confluem conceitos e procedimentos oriundos da *Análise de Discurso*, da *Análise de Conteúdo* e das *Escutas Poéticas*. Para compreender a música latino-americana em contexto histórico, mergulhamos em uma pesquisa bibliográfica e documental ampla, edificando um panorama focado em sinais de *compromisso político* nas expressões musicais produzidas em nosso continente ao longo dos últimos séculos. Em relação à *Calle 13*, nos aprofundamos na descrição dos principais feitos de sua carreira, apresentando também uma breve conjuntura da situação política de Porto Rico. Com o intuito de basear teoricamente nosso trabalho, problematizamos a música como linguagem comunicacional complexa, compreendendo a canção popular como produto midiático de amplo alcance em nossas sociedades. Depois, tratamos de refletir acerca do conceito de *cidadania comunicativa*, tensionando seus pressupostos e apresentando possibilidades oriundas de sua relação com a música. Munidos destas concepções, analisamos a discografia da *Calle 13* em profundidade, organizando os sentidos que encontramos em categorias que demarcam os caminhos de interpretação que logramos sintetizar a partir mapeamento de sentidos a que nos propomos.

1.1 OBJETIVOS DA PESQUISA

1.1.1 Objetivo geral

- Mapear, organizar e interpretar possibilidades de *cidadania comunicativa* na discografia da *Calle 13*, através dos sentidos presentes nas narrativas de suas canções.

1.1.2 Objetivos específicos

- Compreender e descrever a trajetória histórica da música latino-americana como forma de *compromisso político* ativo em contextos de opressão;
- Articular o conceito de *cidadania comunicativa* às questões que envolvem a música popular como produto midiático na contemporaneidade;

- Refletir sobre o neocolonialismo acadêmico, midiático e artístico em *Nossa América*;
- Promover o diálogo entre Ciência e Arte como produtores legítimos de conhecimento comunicacional transformador em âmbito epistemológico, metodológico e teórico.

1.2 JUSTIFICATIVA

A América Latina subdesenvolvida que experimentamos no presente é resultado de um processo de exploração econômica e violência endêmica contínuo, que começou no instante em que Cristóvão Colombo pisou nas Bahamas, em 1492. De lá para cá, cada qual com suas nuances e peculiaridades, todos os países do subcontinente percorreram caminhos históricos similares: domínio colonial, lutas pela independência da metrópole imperialista, dependência financeira e condição de Terceiro Mundo. “É a América Latina, a região das veias abertas. Do descobrimento aos nossos dias, tudo sempre se transformou em capital europeu ou, mais tarde, norte-americano, e como tal se acumulou e acumula nos distantes centros do poder” (GALEANO, 2011, p. 18). Historicamente modestos e sem grande sucesso prático, os projetos de integração latino-americana me parecem de suma importância para o bem estar de nossos povos. Para nós, não há sentido lógico em uma região com potencial econômico eminente, diversa em recursos naturais, de população miscigenada e extensa riqueza cultural, seguir reproduzindo padrões retrógrados de desigualdade social e políticas econômicas de subjugação às potências do Hemisfério Norte. Temos em mente que estamos imbricados em um processo de transformação da realidade que começou muito antes de nós, e que seguirá firme até muito depois de nossa existência. Como pesquisadores, somos os tijolos da ponte que atravessa o rio do ódio e da desinformação: nossa ciência, nossa atuação midiática e nossa arte – se encaradas com a seriedade que a busca por um futuro mais digno e igualitário para a América Latina pede – podem ser o cimento que sustenta essa construção.

Através de nossa formação jornalística, compreendemos a Comunicação como fator crucial para as mudanças de paradigma necessárias em nossas sociedades. Embasados pela concepção de *cidadania comunicativa*, enxergamos um potencial de reconstrução social gigantesco na atuação das mídias. Concebendo a música latino-americana como expressão cultural de resistência imbricada no contexto midiático contemporâneo, compreendemos que ela pode participar ativamente da edificação de novas realidades possíveis para os povos de nosso continente. Cremos na música como expressão da diversidade cultural e capacidade criativa humana muito antes de seu potencial como produto, assim como prezamos pela função

social dos meios de comunicação muito antes de seu viés empresarial. Julgamos procedente, em nossa atuação acadêmica, dedicar nossos esforços à problemáticas relevantes para a construção da sociedade diversa, igualitária e integrada que almejamos para Nossa América. Procuramos, a partir desse esforço intelectual, propor diálogos pertinentes e dotados de consciência social entre as áreas de conhecimento onde atuamos (música e comunicação), na esperança de encontrar novas perspectivas e caminhos para a compreensão da arte e da cultura como fator de elevada importância na edificação de sociedades, por fim, munidas da paz, justiça e equidade que nos privam historicamente de possuir.

2 NOSSO NORTE EPISTEMOLÓGICO É O SUL

“Aunque calculemos todo y le pongamos nombre propio, nuestro espíritu no lo puede ver los microscopios”. (CALLE 13, 2014)².

Este capítulo tem como objetivo apresentar as concepções de cunho epistemológico que atravessam nosso esforço intelectual em sua totalidade. Elas desempenham um papel decisivo ao direcionar reflexões teóricas, arranjos metodológicos e procedimentos de análise empírica a partir dos pressupostos aqui discutidos. Levando em conta a adversa conjuntura sócio-política que experimentamos em boa parte da América Latina no início da terceira década do século XXI – caracterizada pelo avanço extensivo de forças conservadoras, focadas em manter intactas as estruturas hegemônicas que vêm exercendo controle sobre nossas sociedades desde o princípio da colonização europeia – consideramos a sementeira e o cultivo de conhecimentos engajados com as lutas de nosso cotidiano como fatores cruciais para o florescimento de novas realidades possíveis e praticáveis. Como afirma Valdez (2013),

En esa realidad diversa, poliforme, plena de tensiones permanentes, transitamos con nuestras herencias ancestrales, nuestros tejidos espirituales, nuestra práctica de resistencia cultural, más o menos minimizados bajo una trama social plena de injusticias, inequidades, oportunismo y afán de lucro. (p. 53).

Imbricados neste contexto, entendemos como decisiva a sustentação de produções acadêmicas (principalmente no âmbito das Ciências Humanas e Sociais), midiáticas e artísticas que problematizem a realidade de forma crítica e engajada com um projeto de mundo inclusivo e horizontal. No que se refere à Comunicação como área do conhecimento científico, é ainda bastante comum nos depararmos com perspectivas redutoras, oriundas de lógicas e contextos que dizem respeito a realidades diferentes das nossas, presas a teorias generalizadoras e fórmulas fechadas. No âmbito das mídias, vemos as grandes empresas que detêm o monopólio dos principais meios de comunicação se adaptando à conjuntura como uma pipa que dança ao sabor do vento, aparentemente mais interessadas em manter seus impérios financeiros saudáveis do que em cumprir sua função social mais básica. O mesmo vale para a arte, que resiste à conjuntura desfavorável através daqueles que se comprometem com uma ideia de sociedade mais justa, enquanto testemunha a preeminência de uma indústria do entretenimento alinhada às lógicas do capital e aos padrões culturais hegemônicos, importados das grandes potências econômicas do norte do mundo.

² Trecho da canção “*La Vida (Respira el Momento)*”, segunda faixa do álbum “*Multi_Viral*” (2014).

Entendemos que tais práticas corroboram com o esvaziamento de sentido crítico nos fazeres comunicacionais, hegemonizando uma ideia de sucesso medida exclusivamente pelo lucro e atendendo perfeitamente às demandas necessárias para o prosseguimento dos mecanismos de poder estabelecidos historicamente: do Norte sobre o Sul, do colonizador sobre a colônia, do mundo do “progresso” sobre o do “atraso”. Construir e sistematizar saberes transformadores nas supracitadas frentes, ainda que não seja simples nem fácil em meio ao embate de forças dicotômicas da contemporaneidade, é tarefa urgente.

Para orientar nosso trabalho em concomitância com tais premissas, apresentamos e refletimos acerca dos seguintes três tópicos: a *cidadania científica*, onde reiteramos nosso compromisso com a produção de conhecimentos direcionados à transformação social; a ciência no contexto de *Nossa América*, onde refletimos sobre seus caminhos históricos dando ênfase à importância de investigar questões referentes à nossa própria realidade; e, por fim, como resultado de um *diálogo entre ciência e arte*, utilizamos o conceito de *sentipensar* como premissa epistemológica potente para a abordagem das expressões musicais como objeto de investigação em âmbito comunicacional.

2.1 CIDADANIA CIENTÍFICA

Entendemos que a desafiadora missão de construir saberes científicos profícuos exige um compromisso contínuo e real com o bem estar da humanidade como um todo. O espaço acadêmico ocupado por nós pesquisadores é estratégico para a construção de conhecimentos que, se orientados à transformação social dos contextos a que se remetem, podem construir caminhos de melhora prática das condições de vida das pessoas. Nesse sentido, conforme Maldonado (2011, p. 279), “não é pertinente, nem justificado formular projetos que não contribuam para melhorar as sociedades pelas quais são sustentados”. Porém, como problematiza Japiassu,

[...] paira cada vez mais uma suspeita sobre o número crescente de consequências do desenvolvimento científico: a degradação das relações individuais nas sociedades industrializadas, a utilização das pesquisas científicas para fins destruidores, a possibilidade de manipulação crescente dos indivíduos, a utilização maciça dos cientistas, de seus métodos e de seus "produtos" para fins repressivos, a obsessão patológica pelo consumo, gerando um esgotamento irracional dos recursos naturais e uma poluição praticamente irreversível do meio ambiente, etc. (1988, p. 139).

No que se refere ao conhecimento comunicacional em específico, podemos citar a naturalização das culturas midiáticas hegemônicas, a alienação de cunho tecnicista e a

desconexão entre o que é produzido na academia e o que é praticado na esfera profissional como exemplos de consequências negativas de alguns dos modelos científicos vigentes. É crucial compreender, dada essa conjuntura, que existimos em sociedades profundamente atravessadas pela atuação dos meios de comunicação, o que significa que muitas das possibilidades de mudança real nas condições de vida de nossas populações passam por uma modificação urgente dos paradigmas midiáticos hegemônicos. Uma vez que nossos objetos de pesquisa se encontram, em geral, intrínsecos a tais estruturas midiáticas, vê-se clara a importância de uma constante reflexão sobre o que nossas pesquisas realmente fazem em relação a essas realidades empíricas. Visto que somos uma parcela privilegiada de nossas sociedades – considerada especialista no que tange aos assuntos do campo comunicacional –, é nosso dever matutar incessantemente sobre os caminhos de nosso trabalho.

Se “para um espírito científico, todo o conhecimento é uma resposta a uma questão. Se não houver questão, não pode haver conhecimento científico” (BACHELARD, 2001, p. 166), nos toca decidir se, com nossas questões, buscamos o avanço das lógicas, tecnologias e espaços comunicacionais em prol das pessoas ou a favor da estabilização cada vez maior dos padrões desiguais ainda em vigor na atualidade. Como alega Bosi, “o pensamento não é uma potência formal que se alimente de si mesmo” e, portanto, “deve voltar-se para o mundo e, se for um pensamento prudente, deve prover com objetos os seus conceitos”. (2003, p. 121). Devemos, assim, assumir o compromisso cidadão de abordar temáticas relevantes para a desconstrução e reformulação de tudo aquilo que é problemático na práxis midiática contemporânea, contribuindo para que sua evolução abranja os parâmetros necessários para que o bem estar de todos – e não de alguns – seja uma realidade cada vez mais possível. Nesse ínterim,

[...] é importante problematizar a figura do cientista, considerado como produtor social especializado de conhecimentos. Torná-lo uma coisa neutra [...] é diminuí-lo. Ele é um sujeito interventor e um construtor de sentidos. Um cidadão científico que desenvolve estilos, modos de gestão, estruturas, poderes e fabrica um ethos produtivo determinado. (MALDONADO, 2013, p. 21).

Como sustenta Wallerstein (1996, p. 110), “com o decorrer do tempo, a crença generalizada numa neutralidade fictícia tornou-se, ela própria, um grande obstáculo ao crescimento do valor de verdade dos nossos achados”. Compreendendo o papel do cientista a partir desta concepção, concordamos com Japiassu (1988, p. 158), quando este afirma que “os cientistas precisam estar ativamente conscientes de todas as implicações de seus produtos intelectuais”. Nossas práticas científicas não são apenas parte de nossa formação pessoal e currículo, mas uma importante faceta do desenvolvimento coletivo da humanidade, visto que as

problemáticas comunicacionais afetam diretamente vários âmbitos práticos da existência humana. Levando em conta, em conformidade com Maldonado, que “*la contradicción clave entre fuerzas inventivas culturales, científicas, técnicas, políticas y sociales, y los sistemas de control, vigilancia, represión, exclusión y explotación continúan generando fuertes embates en todas las regiones del globo*” (2015, p. 194), podemos compreender que não estamos inseridos em estruturas de produção de conhecimento indiferentes: buscar análises baseadas na ideia de neutralidade é, também, chancelar o prosseguimento das hegemonias e de todos os problemas sociais práticos produzidos por elas. Aqui, concordamos mais uma vez com Japiassu:

O que está em questão é o próprio papel da ciência. Se há uma "crise" da ciência, é porque há cientistas que se interrogam sobre a significação de seu trabalho, sobre a verdadeira significação ou função que a atividade científica deve desempenhar na sociedade, e sobre as responsabilidades que eles devem assumir diante daquilo que fazem. (1988, p. 150-151).

Tendo isso em vista entendemos – em conformidade com as argumentações críticas de Maldonado (2015) – que

O pensamento comunicacional tem que assumir o desafio de produzir conhecimento (e projetos de ação) que inclua na suas estratégias os componentes paradoxais e reais que potencializam a transformação sociocultural; essa mudança depende em muito dos *sujeitos históricos*, em especial daqueles que conformam o campo de pesquisa em comunicação. Que esse esforço intelectual contribua para que as novas formas de vida, no futuro, sejam de bem-viver, justas, humanistas e solidárias [...]. (p. 273).

Propomos a *cidadania científica* como pressuposto epistemológico deste trabalho com a intenção de assumir um compromisso ético com a realidade onde nos encontramos inseridos. Conforme Maldonado (2011, p. 8), tal orientação “é imprescindível para transformar as estruturas, instituições e culturas científicas em espaços de liberdade renovadora do mundo”. Compreendemos que este pacto, para que tenha valor real, “implica estar atento aos problemas relevantes colocados e suscitados por esta realidade, de modo que os conhecimentos possam responder aos problemas e desafios de seu tempo histórico”. (BONIN, 2011, p. 23). Se nos afastamos deste compromisso, abrimos mão da responsabilidade acerca do que produzimos – e em um contexto como o nosso, nos parece que tal atitude contribuiria para a manutenção dos problemas reais que enfrentamos em nosso cotidiano.

Como afirma Maldonado (2013, p. 17), “se bem todas as sociedades precisam mudar, no caso latino-americano essa necessidade é urgente e possível na conjuntura atual dadas as condições de desequilíbrio econômico-social, atraso educativo e problemas de violência estruturais”. Por isso, “os jovens cientistas, no contexto brasileiro e latino-americano, precisam

cultivar saberes ético/político/filosófico/socioculturais que respondam às urgentes demandas de transformação das suas sociedades”. Entender-se como cientista cidadão, responsável pelo conhecimento que produz e por sua participação qualitativa na compreensão das realidades que investiga, é, para nós, mais do que uma simples opção – é condição capital para que as pesquisas em Comunicação sigam avançando para além de constatações acerca dos meandros da contínua evolução tecnológica digital e seus novos modelos de monopólio midiático, propondo também reconfigurações necessárias e caminhos possíveis para elas.

2.2 A PRODUÇÃO DE CONHECIMENTO EM *NOSSA AMÉRICA*

Como sustenta Miró-Quesada (1986, p. 77), “*en América Latina la ciencia y la técnica llegan como partes integrantes de la cultura occidental*”. Tal constatação nos remete aos círculos intelectuais europeus do século XVI, quando os estudiosos da época – em oposição ao domínio da Igreja sobre as concepções de mundo – se empenharam em “desenvolver um saber sistemático e secular acerca da realidade, que de algum modo possa ser empiricamente validado” (WALLERSTEIN *et. al*, 1996, p. 14), dando início ao que hoje conhecemos como *ciência*. A definição do que seriam os afazeres científicos e a edificação dos sistemas institucionais onde essas práticas teriam lugar ocorreram no mesmo período histórico das viagens exploratórias dos impérios europeus ao redor do globo, quando o progresso tecnológico e a dominação dos recursos naturais do planeta se tornaram o cerne da atividade social desta região que considerava a si mesma como a mais avançada expressão de organização humana já existente. Desse modo, ainda que a produção de conhecimento sobre o mundo onde existimos seja um exercício ancestral e multiforme – diverso em suas práticas e métodos assim como diversos sempre foram os povos que habitam o planeta –, a ciência europeia foi a primeira a se autoproclamar universal, capaz de encontrar e sistematizar leis invariáveis na natureza para além das fronteiras do tempo e do espaço. Entendemos que as sociedades latino-americanas de hoje refletem essa herança de padronização técnica e científica, trazida com a colonização e reforçada, quando da independência de nossos países, pelos poderes oligárquicos dominantes. Sobre este último contexto, como aclara Leopoldo Zea:

Queríendose borrar el pasado colonial impuesto se buscó fuera de la “única” realidad el “modelo”, el modo de ser de lo que no se era y no se quería ser. Los grandes “modelos” se encontraron en las pujantes culturas “modernas”, en las “nuevas civilizaciones” que, al expandirse, buscarán la justificación a nuevas formas de colonialismo. Así, pretendiéndose borrar la servidumbre del pasado se hipotecó el futuro. (1986, p. 16).

Quiçá seja por isso que grande parte de nossos espaços acadêmicos ainda buscam se organizar e atuar de forma idêntica àqueles situados nos centros mundiais de poder hegemônico. Como resultado, é comum que reproduzamos lógicas epistemológicas, teóricas e metodológicas redutoras e muitas vezes descontextualizadas, em busca de uma objetividade inalcançável em qualquer âmbito da existência, dada à condição humana inerente a todos aqueles fazem pesquisa. Como afirmam Wallerstein et. al. (1996, p. 130) “se o que se entende por objetividade é termos estudiosos perfeitamente distanciados, entregues à tarefa de reproduzir um mundo social que lhes é de todo exterior e alheio, então não acreditamos que um tal fenômeno possa existir”. Nesse sentido, concordamos também com Morin (2000, p. 47), quando este alega que “conhecer o humano é, antes de mais nada, situá-lo no universo, e não separá-lo dele”.

Alinhados a tais perspectivas, decidimos tratar como parte da concepção epistemológica de nosso trabalho a ideia/conceito de *Nossa América*. A expressão é oriunda de um texto homônimo, publicado pelo intelectual cubano José Martí em finais do século XIX. Nestes escritos, Martí apresenta um conjunto de reflexões acerca das especificidades históricas que nos constituem como povo, denunciando as lógicas expansionistas europeias e depois estadunidenses, que trataram (e ainda tratam) de conceber a América Latina como mero território de exploração de recursos. Tomando tais denúncias como pressupostos, o autor busca construir uma espécie de sociologia própria para nosso continente, na qual faz-se central a integração histórica, cultural e sociopolítica das nossas populações. Neste sentido, para Martí (1983, s/p.), “o dever urgente de nossa América é mostrar-se como é, unida em alma e intenção, vencedora veloz de um passado sufocante, manchada apenas com o sangue do adubo, arrancado das mãos, na luta com as ruínas, e o das veias que nossos donos furaram”. Sobrepondo o conceito ao âmbito científico, entendemos – a partir de Santos (2008, p. 201) – que “*Nuestra América* possui assim uma forte componente epistemológica. Em vez de se importar ideias estrangeiras, deve-se investigar as realidades específicas do continente a partir de uma perspectiva latino-americana”. Concordamos com tal perspectiva, adotando-a como pressuposto central em nossa busca por *conhecimentos nossos, sobre os nossos e para os nossos*. Nesse sentido, damos ênfase a duas questões que consideramos cruciais para nossas aspirações: a integração continental como base de contexto para a edificação de saberes que digam respeito à nossa realidade; a criatividade artística como arma na invenção de novas realidades possíveis para o futuro de *Nossa América*.

Em relação à primeira questão levantada, é crucial ressaltar a importância de compreender a América Latina como um território originalmente habitado por uma

multiplicidade considerável de povos, que tiveram suas estruturas sociais dilaceradas e suas riquezas naturais saqueadas por diferentes estágios de colonização ao longo dos últimos séculos. À escravidão dos índios sucedeu-se a importação em massa de escravizados africanos, em uma nova nuance de extrema importância na compreensão da formação social dos países do continente. As lutas anti-imperialistas defendidas por Martí em seu contexto histórico são análogas àquelas empreendidas pelos indígenas na resistência à invasão de espanhóis, portugueses, ingleses, franceses e holandeses e pelos africanos na luta por sua dignidade mínima como seres humanos. *Nossa América* é lar de povos violentamente oprimidos, retirados de suas terras, forçados ao trabalho escravo, relegados às periferias das metrópoles construídas à imagem e semelhança das grandes capitais europeias. Entendemos que a mescla de todas as culturas que habitam este território é o que realmente nos define, e é no reconhecimento e compreensão destas alteridades que devemos fundar nosso conhecimento e nosso modo de governar a nós mesmos (e aqui não falamos de governo apenas no sentido formal ocidental). Em conformidade com o pensamento de Zea (1986, p. 19), concebemos *Nossa América* como

Unidad y diversidad, vistas como expresión de la más auténtica universalidad, la universalidad que en vano ha enarbolado para sí la conquista y la colonización. Conciencia de la unidad de la diversidad de expresiones de la cultura latinoamericana, de una cultura que de cualquier forma va tomando conciencia de sí misma. Es la respuesta a la vieja pregunta sobre la identidad latinoamericana al interrogarse sobre la existencia de un lenguaje, una filosofía y una cultura latinoamericanos. ¿Civilización o barbarie? ¿Mundo occidental, mundo latinoamericano? ¿Cosmopolitismo e internacionalismo? Plantean disyuntivas e interrogantes que se disuelven al tomar el latinoamericano conciencia de sí mismo.

Partindo de percepções como essa e problematizando as ciências “universais” eurocêntricas, Martí argumenta em prol da edificação de fortalezas de conhecimento que digam respeito a essas especificidades, entendendo-as como parte fundamental da independência social almejada para o continente:

A universidade europeia tem de ceder à universidade americana. A história da América, desde os Incas até ao presente, deve ser ensinada na perfeição, ainda que não se ensine a dos arcontes da Grécia. A nossa Grécia é preferível à Grécia que não é nossa. É-nos mais necessária (1983, s/p.).

Não almejamos, em nossa argumentação, desvalorizar o conhecimento produzido fora da América Latina. Como afirmam Wallerstein et. al. (1996, p. 87), “o problema é que aqueles que detêm o poder social têm uma tendência natural para considerar universal a situação vigente, uma vez que ela os beneficia”, e é neste sentido que concebemos a importância de um conhecimento direcionado às demandas urgentes de nossas sociedades. Concordamos com

Santos (2008, p. 201) quando afirma que “este conhecimento situado, que exige uma atenção contínua à identidade, ao comportamento e ao envolvimento na vida pública, é o que verdadeiramente distingue um país, e não a atribuição imperial de níveis de civilização”. Se no presente ainda não aderimos a esta perspectiva em nossas sociedades, quiçá seja porque ainda imitamos – através de matrizes culturais oriundas das elites econômicas – aqueles países considerados “civilizados”, como se toda a expressão de conhecimento alternativo aos modelos do Norte fosse selvagem e indigno de aceitação. Se, como afirma Martí, “trincheiras de ideias valem mais do que trincheiras de pedra” (1983, s/p.), o pensamento autônomo e contextualizado deve ser entendido como fator central na luta para transformar nossas realidades. Como declarou de forma poética o autor cubano,

Os jovens da América arregaçam as mangas, põem as mãos na massa e a fazem crescer com a levedura de seu suor. Entendem que se imita demais e que a salvação é criar. Criar é a palavra-chave desta geração. O vinho é de banana; e se sair ácido, é o nosso vinho! (Ibidem).

É também nesta direção que Boaventura de Sousa Santos (2008, p. 205) afirma:

A subjetividade e a sociabilidade da *Nuestra América* não se sentem à vontade com o pensamento institucionalizado e legalista, mas sentem-se à vontade com o pensamento utópico. Por utopia, entendo a exploração, pela imaginação, de novos modos de possibilidade humana e de estilos de vontade fundada na recusa em aceitar a necessidade da realidade existente apenas porque existe e na antecipação de algo radicalmente melhor pelo qual vale a pena lutar e ao qual sente ter pleno direito.

Percebemos, assim, que a capacidade de imaginar e criar novas realidades possíveis é intrínseca ao conceito de *Nossa América*. Apesar de todas as tentativas de regulação, controle e apagamento de práticas e costumes, há várias coisas que ainda não puderam nos roubar – entre elas a *alegria* e a *esperança*. Subvertemos a ordem estabelecida quando buscamos nossa independência não só no âmbito político e econômico, mas naquilo que torna a nossa existência cotidiana suportável.

A partir destas reflexões, tornam-se concretas as pontes entre as ideias presentes no conceito de *Nossa América* e as expressões artísticas populares. Primeiro, pela negação histórica de várias destas expressões por lógicas que sistematizam, burocratizam e sintetizam a existência à esfera econômica, a fim de controlar os povos e manter o bom funcionamento do seu sistema homogeneizado. Depois, pela capacidade lúdica e metafórica das linguagens artísticas, que se desprendem do olhar escrutinador da ciência positivista e se propõem a *imaginar* transformações sociais, não apenas constatar e naturalizar a realidade tal qual a encontramos no presente. No que diz respeito à música – aqui compreendida como uma

linguagem análoga à língua falada e escrita, ao desenho, etc. –, entendemos que muitas de suas expressões possíveis foram apagadas e pervertidas pelo projeto de mundo que nos é empurrado goela abaixo. As possibilidades oriundas do atual estágio tecnológico em que nos encontramos, porém, abrem importantes novos espaços para o enfrentamento de lógicas de cunho estritamente mercadológico e homogeneizador de culturas que representam o poder colonial em nossos dias. Um dos grandes desafios para os músicos que se encontram alinhados à transformação social de *Nossa América* é reconfigurar constantemente suas narrativas e sua atuação como sujeitos comunicantes, tomando posição nas lutas sociais contemporâneas. Indo além, construir e praticar outros modos de fazer, ouvir e distribuir música, utilizando sua popularidade e as características de sua linguagem como forma de espalhamento de discursos críticos sobre a realidade. Toda e qualquer expressão artística contém em si mesma um ventre fértil para a geração de sentidos – e, portanto, para a geração de conhecimento. Pensadas a partir desta conjuntura, as artes se apresentam como uma arma importante na luta por comunicações outras. De acordo com Mattelart (2004, p. 3):

O problema para nós, portanto, é o de construir e reconstruir uma linguagem que possa corresponder ao nosso projeto de reconstrução do mundo. Porque as palavras foram pervertidas, de certa forma, foram perturbadas, começando pela palavra liberdade, a palavra democracia, a palavra cultura. A recuperação de uma linguagem, a reconstrução de uma linguagem, é a única forma de lutar contra o esvaziamento e o empobrecimento do nosso vocabulário quando falamos sobre o processo de integração das culturas e das sociedades diante de um conjunto mais importante e dito universal.

Entendemos que *Nossa América* possui uma extensa tradição de uso das expressões artísticas para fins de resistência social e reconstrução de perspectivas. Em vários períodos históricos, nossa música se caracterizou como uma das principais fontes de conhecimento alternativo àqueles considerados hegemônicos, apresentando pontos de vista acerca do cotidiano que não alcançavam extensa parte das populações de nosso continente. É com base nessas constatações que ressaltamos, com o intuito de finalizar este tópico, duas questões-chave resultantes de nossas reflexões até aqui: para nós, a arte pode (e deve) ser entendida como instância geradora de conhecimentos transformadores, que agregam valor às reflexões críticas de outros âmbitos – inclusive os formais – do conhecimento humano; além disso, entendemos a música como uma alternativa importante para a construção de uma linguagem que se afaste cada vez das hegemonias globais, gerando integração em *Nossa América* com narrativas que nos compreendam como *povo diverso e uno* e servindo como estandarte de cidadania e resistência.

2.3 SENTIPENSAR COMO OPÇÃO EPISTEMOLÓGICA

É bastante comum que as expressões “ciência” e “arte” sejam interpretadas como antônimos, polos inversos de uma dicotomia que costuma se expressar em várias formas: objetividade versus subjetividade; conhecimento versus criatividade; seriedade versus ludicidade. Por mais que entendamos (via senso comum) tal oposição como natural e cristalizada, é importante trazer à tona, em conformidade com o pensamento de Benjamin (1986, p. 14), que “a forma orgânica que é adotada pela sensibilidade humana – o meio na qual ela se realiza – não depende apenas da natureza, mas também da história”. Tomando por base a constituição histórica da ciência europeia previamente discutida, entendemos que a concepção de superioridade intelectual eminente nesse contexto causou uma série de enfrentamentos e rompimentos diversos entre o conhecimento considerado verdadeiramente científico para com o conhecimento filosófico e o conhecimento artístico, que por sua subjetividade intrínseca foram tratados como menos válidos. Conforme explicam Wallerstein et. al. (1996, p. 18):

[...] a divisão do conhecimento em dois domínios havia descartado a noção de que se trataria de duas esferas “separadas mas iguais”, para assumir – pelo menos na perspectiva dos cientistas naturais – o aspecto de uma hierarquia: o conhecimento tido como certo (ciência), por oposição ao conhecimento imaginado e mesmo imaginário (a não ciência).

No âmbito do que hoje conhecemos como Ciências Sociais – onde se encontram formalizados os estudos comunicacionais – a consolidação das estruturas universitárias como instituições responsáveis por produzir conhecimento e a criação das divisões disciplinares dentro destas estruturas tornaram cada vez maior a exigência de uma suposta objetividade comparável àquela das ciências naturais. Assim, os saberes relativos ao “mundo dos homens” acabaram por encarnar em suas práticas uma série de pressupostos de ordem positivista, buscando ganhar força no novo jogo de poder institucional instaurado. Como resultado, ao mesmo tempo em que passaram a ser consideradas cruciais para os Estados modernos europeus (e de todo o mundo ocidental, por consequência da colonização), preocupados em construir identidades nacionais duradouras, as Ciências Sociais se tornaram também um reflexo cada vez mais nítido das ciências naturais em suas práticas metodológicas e concepções epistemológicas. (BOURDIEU et. al., 2007; WALLERSTEIN et. al., 1996). Quanto aos saberes artísticos, sua sistematização também seguiu os rumos da formalização de todo o conhecimento alheio ao modelo considerado ideal. Tal movimento tratou de reduzir o diverso, multifacetado e multicultural campo das artes às chamadas “práticas artísticas formais (as literaturas, a pintura e

a escultura, a musicologia), que na sua prática concreta se aproximavam muitas vezes da própria história, ao prefigurarem-se como uma história das artes” (WALLERSTEIN et. al., 1996, p. 24). Em suma, a relação entre arte e ciência como instâncias de produção de conhecimento tornou-se, a partir das concepções hegemônicas do mundo, desigual e polarizada.

É crucial ressaltar, aqui, que esta retomada crítica do processo histórico de constituição de ambos os campos não pretende, em hipótese alguma, negar a importância das ciências naturais ou exigir o rompimento total com os pressupostos de objetividade levantados por elas em seus primórdios. Se trata, ao invés disso, de problematizar um fazer científico que racionaliza a natureza e os seres humanos em busca de tudo aquilo que se pode reproduzir sistematicamente – uma vez que tal concepção corresponde à lógica capitalista hegemônica de acumulação ilimitada, de modo que ambas negam a existência de outras lógicas de geração de conhecimento e, mais além, de outras lógicas praticáveis de existência social que se afastem do culto à produtividade que nossas sociedades ainda reproduzem na atualidade. Desta sintonia fina nasce a ideia – naturalizada pelo sistema vigente – de que a ciência serve para gerar riqueza, de modo que conhecimento significaria, na prática, lucro. Destaco dois problemas da ampla gama de questões que surgem quando nos debruçamos sobre os sentidos de tais lógicas: é no mínimo incoerente que, na busca de uma ciência que seja transformadora e produza conhecimento em prol do avanço da humanidade no que tange à qualidade de vida, reproduzamos traços de uma lógica que – em sua práxis cotidiana – produz concentração de riqueza para uma parcela mínima da população do planeta enquanto conduz outra parcela à fome e a condições de vida sub-humanas; a busca por uma objetividade cartesiana que sistematize e explique cada nuance da existência de forma prática nega (*na prática*) a realidade de outros aspectos da vida humana, estes de ordem subjetiva, ligados aos sentimentos, às sensações, aos devaneios, aos insights transformadores – instâncias estas intrínsecas à arte. Como afirma Maldonado (2015), “o pensamento e o conhecimento humanos fluem em distintas orientações, em todas as épocas produziram-se conjuntos e sistemas teóricos, às vezes transformadores e críticos e muitas vezes ortodoxos, formais, etnocêntricos, retóricos” (p. 721-722). Concordamos, neste sentido, com as argumentações de Miró-Quesada:

La razón, la ciencia, la técnica no son panaceas ni piedras filosofales. No se puede tener fe en ellas como se tiene fe religiosa, no se puede creer en ella como se cree en los mitos. El “ideal de vida racional” no es sino la decisión inquebrantable de enfrentarse al mundo críticamente, sin aceptar los supuestos que, por el hecho de nacer en sociedad, nos son impuestos de manera arbitraria. La razón es el arma suprema que ha utilizado el hombre para enfrentar la arbitrariedad de su destino y el absurdo de su vida. Si se toma como es, entonces no hay peligro de que se transforme en un mito. Y si se evita este peligro, se evita el peligro de que la ciencia y la técnica

se tomen como cosas hechas y perfectas, creadas por otros, cuyas ideas tenemos que seguir a manera de robots. (1986, p. 94)

Concebemos o fazer artístico, no contexto desta pesquisa, como uma forma de produzir conhecimento que transita entre o objetivo e o subjetivo, vivendo em um sem deixar de viver no outro, diluindo-se na totalidade de ambos os aspectos combinados, conectando-os e algumas vezes colocando-os em combate. Ainda que a lógica hegemônica insista em afirmar o contrário, tal concepção vale também para o fazer científico que propomos, uma vez que, como sustenta Morin (2000, p. 51), “quando pensamos na pesquisa, com suas atividades da mente, com o papel da imaginação e o papel da invenção, nos damos conta de que as noções de arte e de ciência, que se opõem na ideologia dominante, têm algo em comum”. Um conhecimento que não se propõe a questionar a realidade em busca de novos caminhos possíveis para o futuro serve somente ao poder estabelecido, à hegemonia que se apresenta como ordem natural das coisas. Todavia, como afirma Dussel, “*el día en que alguien comienza a pensar lo que antes aceptaba, al igual que todos, con la seguridad más absoluta, ese día se produce la ruptura de la cotidianidad*”. (2005, p. 222). Assim, nos propomos a tal rompimento, com o intuito de dar vazão a um conhecimento que não conceba “regras gerais” nem tome por base os estudos que muitas vezes as concebem como pressuposto. Como sustenta Miró-Quesada (1986, p. 90), aqui abordando o pensamento do intelectual argentino Oscar Varsavsky, “*en general el haber tomado la ciencia y la técnica como mitos ha hecho que hayamos asimilado de manera acrítica todo lo realizado por los grandes países de Occidente y que no sepamos manejarlas para transformar nuestra propia realidad*”. Buscamos, pelo contrário, compreender as nuances da realidade estudada para, na medida do possível, participar de sua transformação.

Visto que nossa pesquisa se dedica a compreender um objeto ligado ao campo artístico, faz-se crucial afirmar que – assim como não há ciência neutra, que se descole completamente da realidade vivida pelos cientistas – “*no existe arte nacido de la nada y que se sostiene en sitio neutro del espacio*”. (BAREIRO SAGUIER; ROJAS MIX, 1986, p. 446). Como sustenta Kagan (2013, p. 19) “a arte é comparável com o conhecimento em geral, com todo o universo dos valores, com a comunicação como tal, já que o conhecimento é produto da criação artística como tipo de atividade, de um tipo em que se integram organicamente todos os demais”.

A partir destas reflexões, nos propomos a nortear epistemologicamente o presente trabalho no que Fals Borda (2003) define como *sentipensar*³: a ideia de coexistência entre a

³ Fals Borda (2003, p. 9) define como *sentipensante* “aquella persona que trata de combinar la mente con el corazón, para guiar la vida por el buen sendero y aguantar sus muchos tropiezos”.

razão e a emoção como espaços distintos – porém interligados – da experiência humana. O fazemos com a intenção de reconhecer a importância crucial de uma objetividade científica – ainda que não aquela almejada pela ciência tal qual nosso senso comum a compreende – enquanto apontamos para a necessidade de considerar a subjetividade com seriedade e olhar crítico. Se trata, neste esforço intelectual em específico, de pensar cientificamente sem abandonar o pensamento artístico intrínseco à subjetividade pessoal do autor que vos fala, uma vez que “não se pode nunca apartar o/a cientista do seu contexto físico e social concreto” (WALLERSTEIN et. al., 1996, p. 110). Conforme Padilla Fernández (2020, p. 12),

Las reflexiones vinculadas a la experiencia nos permiten problematizar improntas jerárquicas que se encuentran presentes en nuestras formas de ser, pensar y hacer, herencias del modelo civilizatorio moderno que se expresan en los múltiples discursos y prácticas que han orientado nuestra formación.

Temos consciência de que nos propomos a pesquisar música em um contexto histórico onde podemos considerá-la como a mais popular das formas de arte midiáticas. Popular não só no que diz respeito aos números totais do seu alcance via aparato midiático e Internet: popular porque alcança extensas parcelas de população periférica, invisível ao sistema; popular porque não só alcança, mas *se origina* do cotidiano destes grupos humanos, produzindo sentidos próprios, referentes àquelas realidades – no caso desta pesquisa, a América Latina. São conhecimentos dotados de contexto, com força empírica proeminente, que se produzem a partir do *sentipensamento* e buscam interpretar, registrar e comunicar a realidade vivida. Os métodos utilizados são múltiplos, dizem respeito às referências técnicas de cada artista e, principalmente, nascem das necessidades apresentadas pelo objeto empírico – que nesse caso é o próprio cotidiano vivido pelos sujeitos comunicantes. Como seria possível afirmar que este conhecimento deve ser desconsiderado porque não está formalizado institucionalmente? Como seria possível afirmar que um olhar externo e “neutro”, como aquele ainda defendido por boa parte da academia latino-americana, possa analisar a realidade vivida pelas pessoas melhor do que as próprias pessoas que vivem essa realidade?

A música não só gera conhecimento, como dá luz a saberes muitas vezes mais profundos, complexos, contextualizados, que não separam o sentir do pensar nem buscam desconsiderar o pertencimento do sujeito artista à realidade ao seu redor. Um conhecimento que não só constata, mas também constrói interpretações contra-hegemônicas do cotidiano e propõe transformações. A música, como as expressões artísticas em geral, pratica o que os filósofos da Grécia Antiga apontavam como *mimese*: a capacidade de representar e reconstruir a realidade alegoricamente. Conforme Palhares (2013, p. 16)

[...] a mimese não representa uma mera imitação: trata-se, na verdade, de uma atividade que, ao mesmo tempo que reproduz o real, na possibilidade, o supera, o aprimora, o melhora, modificando e recriando-o, ou seja, o termo foi concebido não no sentido da cópia, mas da criação de novos parâmetros para a observação do real. Acreditamos, dessa forma, que a mimese não é dada como simples e pura duplicação do real, mas como algo capaz de criar o existente através de novas correlações, proporcionando bases para possíveis interpretações do mesmo.

Na ideia de mimese é possível encontrar sentidos que corroboram com aqueles defendidos pela ciência cidadã, que se propõe a participar da edificação de mundos possíveis, no que se configura como mais um atravessamento importante no diálogo entre a arte e a ciência conforme as entendemos para este trabalho. Defendemos e buscamos praticar, aqui, uma ciência que busque na arte inspiração para uma atuação social engajada, posicionada, crítica do coletivo e de si mesma, capaz de propor arranjos alternativos a partir da imaginação, da esperança, da busca por melhores condições de vida para todos ao invés de para poucos. Do mesmo modo, uma arte que produz conhecimento quando se deixa afetar pela realidade em todos os seus paradoxos e nuances, que foge da mercantilização excessiva como prática social, que cumpre papel crucial na aproximação entre conhecimento gerado e as populações a que ele se refere. É como fruto desta problematização que assumimos, neste trabalho, o compromisso epistemológico de, ao mesmo tempo, *pensar artisticamente como cientista e laborar cientificamente como artista* – por uma ciência que se deixe ser arte e por uma arte que se compreenda em suas possibilidades de ser ciência. Por uma ciência latino-americana e *sentipensante*.

3 CONCEPÇÃO METODOLÓGICA

“¡Vamos dibujando el camino!” (CALLE 13, 2010)⁴.

Levando em conta a concepção epistemológica proposta para a realização desta pesquisa, passamos à apresentar os pressupostos de ordem metodológica sob os quais orientamos nosso trabalho. Entendemos a percepção hegemônica do método como bússola que indica um norte infalível e invariável ao investigador como prática contraproducente e restritiva, uma vez que a função da metodologia dentro de um trabalho científico não se limita apenas à análise de um recorte de corpus: ao invés disso, transcende todo o processo de pesquisa. Como afirma Maldonado (2012, p. 36),

[...] não é pertinente, válido e produtivo aplicar métodos. Define-se que toda investigação requer uma problematização metodológica, uma reconstrução metodológica (conceptual e operativa), dado que, tanto os objetos/problema, quanto os sujeitos/investigadores, fluem em processos dinâmicos de mudança, em múltiplas inter-relações, manifestações, expressões e configurações. A riqueza inventiva da espécie humana nos brinda com um conjunto de métodos instigantes e suscitadores. Não obstante, essa mesma riqueza nos demanda e orienta para ampliações, deslocamentos, reformulações, variações, traduções, combinações; reestruturações que tornem possível trabalhar de modo autêntico, frutífero e transformador cada processo de pesquisa.

Neste sentido, entendemos que o pesquisador

[...] trabalhará sabendo que não pode transplantar conceitos e proposições tal como os encontra, que precisa realizar um trabalho de apropriação desses referenciais pensando na singularidade do seu problema de pesquisa, tendo em mente que tais construções foram realizadas para atender às especificidades do objeto/problema investigado na pesquisa considerada. (BONIN, 2006, p. 35)

A partir destes pressupostos, apresentamos uma concepção metodológica alinhada às premissas epistemológicas supracitadas, sistematizada em dois conceitos principais: a *transmetodologia* e a *artesanía intelectual*. Neles, explicitamos de forma abrangente o que entendemos e defendemos conceitualmente como concepção metodológica profícua para a pesquisa científica em Comunicação, relacionando estas conjecturas ao problema de pesquisa e ao objeto de nossa análise. A seguir, explicitamos o *arranjo transmetodológico artesanal* desenvolvido para a análise do problema/objeto, formatado utilizando pressupostos metodológicos oriundos da *Análise de Discurso*, da *Análise de Conteúdo* e das *Escutas Poéticas*. Aqui, explicitamos os principais conceitos de cada método utilizado no dispositivo

⁴ Trecho da canção “*Latinoamérica*”, sétima faixa do álbum “*Entren Los Que Quieran*” (2010).

que construímos para dar conta do mapeamento de sentidos que propomos, ressaltando as adaptações próprias ao contexto do problema/objeto e antevendo os procedimentos descritos na análise em si. De forma complementar – mas não menos importante –, destacamos os demais procedimentos metodológicos desenvolvidos no presente esforço científico, divididos em quatro tópicos: nossos *contatos diversos com o objeto* de pesquisa para além da análise em si; a *pesquisa da pesquisa* como importante premissa para situarmos nosso trabalho em contexto amplo; a *pesquisa documental, bibliográfica e empírica* como recurso metodológico crucial; as *vivências artísticas* do autor como insumos para ampliar a compreensão das temáticas problematizada e dar vida a perspectivas renovadas. Ressaltamos que cada um destes aspectos atravessa a construção do presente trabalho como um todo.

3.1 TRANSMETODOLOGIA

Em concordância com o que sustentamos em nossa proposta epistemológica, entendemos o saber científico como uma *dimensão social em movimento*, cujo avanço e evolução dependem justamente de nossas constantes revisões e reformulações. Baseados nas concepções e ideias problematizadas no capítulo anterior, compreendemos a ciência como um lugar propício para a experimentação e a invenção – tão presentes no exercício artístico, aqui entendidas como caminhos profícuos para criações e descobertas transformadoras também em âmbito científico.

Porém, constatamos que – na contramão desse ponto de vista – boa parte da comunidade acadêmica latino-americana e global ainda sustenta o entendimento equivocado de que a uniformidade nos processos metodológicos de pesquisa científica comunicacional pode garantir seu sucesso. Tal concepção toma por base uma série de paradigmas de ordem cartesiana, fundamentalista e instrumentalista ainda hegemônicos na contemporaneidade – mesmo que anacrônicos do ponto de vista da cidadania científica. Se nos prendemos a um caminho pré-definido, restringimos e atravancamos a possibilidade de que geremos novas formas de compreender a realidade em que vivemos. Em um campo de conhecimento como a Comunicação – ainda muito jovem e em plena construção, todavia crucial para que transformemos nossas sociedades –, a problematização e desconstrução destas lógicas quase dogmáticas é de suma importância e ainda mais urgente. A partir de Maldonado (2012), compreendemos que

A forma de acomodação que os modelos, esquemas e estratégias “consagrados”, instrumentais e pragmáticos, apresentam para a maioria dos estudantes, professores e

técnicos é avassaladora. O instrumentalismo e a aplicação de roteiros metódicos formatados sob essa orientação constituem o senso comum acadêmico metodológico contemporâneo da comunicação. (p. 37).

Neste trabalho, optando por não basear nosso esforço de pesquisa em caminhos prontos e unidirecionais, propomos uma ruptura consciente e inventiva de paradigmas e concepções, almejando que a realização de nossa investigação possa colocar – dentro de nossas possibilidades e limitações – o próprio campo comunicacional em movimento. Entendemos, em concordância com Foletto,

[...] que os processos de pesquisas não correspondem a estruturas engessadas que levam a verdades absolutas e comprováveis, mas sim a fazeres plurais, dinâmicos e críticos, procurando oferecer abordagens transformadoras das questões e fenômenos naturais (2013, p. 69).

É nesse sentido que tomamos a *concepção epistêmica transmetodológica* como base de sustentação deste trabalho. A partir dela, podemos

[...] entender el método como procesualidad, ya que está presente en cada momento de la investigación. La procesualidad está presente en avances y paradas, en el campo, letras y líneas, escrita, en el sujeto/investigador, es decir, del reconocimiento de que todo el tiempo estamos en proceso. (AGUIAR, 2013, p. 169)

Compreendendo os fazeres científicos como processos em constante movimento, constatamos também a importância crucial de nos colocarmos na posição de pesquisadores *humanos*: ou seja, dotados de história e contextos pessoais próprios, inseridos em uma realidade geográfica e temporal específica, analisando temáticas igualmente carregadas de incontáveis nuances de tempo e espaço. Neste sentido, entendemos que a *transmetodologia*, como vertente de confluência epistemológica alternativa ao labor científico burocrático e engessado, respeita as subjetividades oriundas da condição humana intrínseca à quem pesquisa – e, de certa forma, deriva justamente destas subjetividades. Como nos explica Maldonado

En la “transmetodología” confluyen las dimensiones: ética, política, filosófica, cultural y sociológica, para cuestionar, confrontar y desmontar la noción positivista de “científico neutro”, “pasteurizado y especialista restricto”. Se afirma [...] que él (la) científico (a) es un “sujeto histórico” atravesado por condicionamientos de orden ideológico, técnico, social, cultural, institucional y político; y, en sintonía con eso, que las investigaciones requieren de una explicitación clara y consistente sobre el papel y las características del investigador (a), como factor clave en la producción del conocimiento. (2019, p. 209).

A partir da *concepção transmetodológica*, construímos nossa problemática de pesquisa com base tanto na ideia de uma ciência comunicacional em constante construção,

desconstrução e reconstrução; quanto na percepção complexa e diversa dos seres humanos por trás de cada trabalho científico. Buscamos compreender possibilidades de *ciudadania comunicativa* em canções latino-americanas contemporâneas porque a temática diz respeito à subjetividade do pesquisador-artista que escreve estas linhas, e porque entendemos que há espaço para o avanço destas discussões no seio das questões trabalhadas na Comunicação em âmbito continental e global. Assim, alicerçamos nosso esforço de interpretação da realidade em uma temática que nos afeta diretamente, conscientes de que tal fato implica em um exercício constante de auto avaliação e vigilância epistemológica ao mesmo tempo em que possibilita e fomenta novas formas de liberdade criativa no trabalho científico.

As *premissas transmetodológicas* que tomamos como norte, porém, não se limitam à construção de um problema de pesquisa condizente com estas duas ideias. Seguindo a trilha do pensamento de Aguiar (2013, p. 154), compreendemos que

Pensar la ‘problemática’ en una investigación que adopta la propuesta transmetodológica es construir el ‘problema de investigación’ profundizándolo, fundamentalmente, en tres dimensiones: de la contextualización del problema/objeto situándolos en sus múltiples contextos; de la investigación empírica como recurso metodológico; y de la praxis teórica como medio de trabajar con los conceptos de forma crítica y renovadora (Maldonado, 2002). Así, es posible pensar que esas dimensiones, al converger juntas, ayudan a establecer una epistemología transmetodológica que es creativa, pero aún más crítica para conjugar la praxis teórica y las estrategias metodológicas al carácter multicontextual de las investigaciones en comunicación.

Neste sentido, tratamos de contextualizar nossas propostas e construir problematizações teóricas férteis, imersos na realidade empírica investigada desde o princípio da pesquisa. Nos apropriamos das premissas *transmetodológicas*: para tratar de construir arranjos epistemológicos, teóricos e metodológicos próprios e em caráter experimental, oriundos não só de procedimentos fechados, mas também de processos intuitivos e de contato com o real vivido; para redirecionar e adaptar paradigmas consolidados historicamente ao contexto específico de nossa pesquisa, a fim de aproveitar suas contribuições da melhor forma possível, entendendo que as mudanças sistemáticas que almejamos não passam pela simples negação de todo o saber produzido nos centros de poder hegemônico e/ou sob orientações metodológicas “clássicas”; para tentar superar as fronteiras duras entre disciplinas e áreas do saber – em nosso caso específico, a Comunicação e a Arte – para que, em conjunto, estas possam gerar conhecimentos cada vez mais complexos, diversos e inclusivos. Endossados pela perspectiva *transmetodológica* que atravessa toda a organização deste trabalho, nos preocupamos: em contextualizar nosso objeto de referência – a *Calle 13* – e a música latino-americana em

perspectiva histórica, trazendo à tona nuances de significação críticas cruciais para a problematização e compreensão do recorte da práxis real investigado; em propor reflexões teóricas renovadas para conceber a problemática da forma mais ampla possível, fugindo de propostas e conceitos demasiado estáticos e direcionando nosso pensamento à criatividade inventiva para dar base forte à nossa análise. Nos orientamos, em todos os momentos desse processo, na transformação da sociedade em que existimos a partir do limitado – mas não por isso menos importante – conhecimento que produzimos.

No que diz respeito ao método em específico, por sua vez, tratamos como premissa a ideia de “confluir dialeticamente em orientação múltipla para arranjos metodológicos que potenciem as investigações”. (MALDONADO, 2012, p. 36). Dado que “cada problema/objeto constitui especificidades que só poderão ser contempladas se houver abertura para uma configuração metodológica diversificada” (AGUIAR; ROSÁRIO, 2013, p. 46), *transcender* os padrões e buscar saídas metodológicas que se adaptem a tais especificidades aparecem como caminhos profícuos para, agindo conforme as premissas *transmetodológicas*, potencializar a presente pesquisa e suas concepções acerca da realidade. Entendemos que, apesar das muitas dificuldades geradas pela extensão da influência de paradigmas clássicos, “as trajetórias do campo da Comunicação vieram apontando não apenas para os modos mais tradicionais e hegemônicos de fazer pesquisa, mas também para outras potencialidades teórico-metodológicas capazes de trabalhar com a diferença”. (AGUIAR; ROSÁRIO, 2013, p. 43). A *transmetodologia*, neste sentido,

[...] afirma a necessidade de confluências e confrontações entre vários métodos, realizando processos de atravessamento lógico, desconstrução estrutural, reconstrução de estratégias e problematizações redefinidas em cada empreendimento/projeto de investigação iniciado. (MALDONADO, 2012, p. 31).

A proposta *transmetodológica*, portanto, “rejeita o consumo intelectual mecanizado de lógicas e métodos prontos; critica a adoção instrumental de procedimentos, modelos, matrizes, paradigmas e propostas metódicas”. (MALDONADO, 2012, p. 36). Construída em meio ao contexto latino-americano, onde as particularidades socioculturais exigem abordagens que se adaptem às hibridizações, paradoxos e desigualdades cotidianas, a *transmetodologia* propõe que paremos de repetir e passemos a inventar por nós mesmos. Neste sentido,

[...] nos orienta para os atravessamentos, as miscigenações, os confrontos criativos, os diálogos renovadores, o conhecimento respeitoso das lógicas constituídas, a necessidade do entusiasmo por conhecer os métodos dos outros; porém, ao mesmo tempo, a necessidade da exploração, subversão, ampliação, reformulação e renovação do constituído. (p. 37).

Entendemos que as práticas suscitadas por esta perspectiva nos colocam na senda de uma maior independência cognitiva. Sua preocupação com o contexto e com as facetas diversas da realidade fazem com que os trabalhos construídos sob essa orientação se estruturam de forma mais ampla, diversa e próxima do real vivido. Em nossa percepção, a amplitude metodológica e o respeito às especificidades do objeto *otimizam* a abordagem dos problemas de pesquisa em Comunicação. Como afirma Maldonado (2013):

A comunicação demanda concepções complexas não-autoritárias, que procurem compreender sua multidimensionalidade, transdisciplinaridade, lógicas consistentes e para/consistentes, diversidade cultural, multiplicidade linguística e discursiva, pluralidade estética, riqueza psíquica e caráter constitutivo e revolucionário tecnológico (da linguagem articulada ao tempo/espaço digital). (p. 98).

A partir das premissas da *concepção epistêmica transmetodológica*, buscamos compreender a música como expressão comunicacional não só dentro das mídias, mas como parte do legado humano em todas as culturas do planeta. A *cidadania comunicativa* que nos propomos a mapear nas canções da discografia de um grupo musical porto-riquenho em específico existe e resiste desde muito antes da invenção do rádio. Todavia, a práxis que conjuntura a existência de nosso objeto está inevitavelmente inserida em contexto midiático. Entendemos que, na abordagem de um objeto como a *Calle 13* – onde a realidade social, política e cultural (no presente atravessada diretamente pela mídia) é central para a compreensão dos temas abordados; a linguagem musical que une objetividades e subjetividades nos parece demandar construções teóricas e metodológicas *quase artísticas*, próximas da lógica do próprio objeto; e o discurso orientado à cidadania e à mudança social sustentado pela banda se aproxima das noções epistemológicas aqui defendidas –, a perspectiva *transmetodológica* potencializa a construção de conhecimentos únicos e transformadores, capazes de propor caminhos ao invés de apenas constatar e naturalizar os arranjos comunicacionais midiáticos vigentes em nossas sociedades. Levando em conta cada momento do processo, buscamos construir um arranjo metodológico a partir das propostas epistemológicas, teóricas e de contextualização desenvolvidas na caminhada que nos trouxe até aqui, direcionando nossos esforços para a construção de logics de análise que deem conta da complexidade de nosso objeto de pesquisa e da problemática apresentada.

3.2 ARTESANIA INTELECTUAL

A partir da *transmetodologia*, podemos compreender a esfera metodológica como instância intrínseca a todas as diferentes fases do processo de pesquisa comunicacional científica. Como afirma Bonin (2006, p. 37), para a correta utilização do método em prol de resultados satisfatórios deve-se “transcender a noção de metodologia como decisão sobre a amostragem e as técnicas de coleta de dados para pensá-la como processo de construção da pesquisa”. Como âmbito que transpassa todos os aspectos de nosso trabalho, o ideal é que a metodologia seja pensada e construída integralmente, adaptando os processos e tomadas de decisões em relação íntima com as necessidades e percalços que invariavelmente se apresentam no caminho do pesquisador em cada momento distinto do labor científico. Como explicitam Seibt *et al* (2013, p. 227):

[...] descobre-se durante, e muito se reflete após a conclusão do trabalho: está na metodologia o cordão umbilical que alimenta o desenvolvimento e os resultados da pesquisa. Não há metodologia totalmente pronta antes da edificação de uma pesquisa, na qual os tijolos vão sendo postos dia a dia e precisam ter sustentação, assim como as obras de construção.

Como indica Bonin (2012), tomando por base os pensamentos de Mills (2009), a “dimensão (metodológica) precisa ser vivenciada como *artesanía* intelectual, o que implica laborar à maneira do artesão no processo de fabricação do conhecimento, dominando seu sentido e seu produto”. (p. 45). Assim como o artesão utiliza as mais diversas técnicas e ferramentas disponíveis em cada nova produção, modificando e experimentando maneiras para usar cada uma delas em direção aos resultados que procura encontrar, o *pesquisador-artesão*, em seu caminho científico, precisa utilizar, modificar e mesclar de maneira produtiva e correta os mais diversos aportes metodológicos (epistemológicos, teóricos e empíricos também) disponíveis tanto na sua área de estudos como em outras, sempre orientando-os à problemática que busca compreender/esclarecer/resolver.

Esta concepção, inclusive, aproxima os fazeres artísticos das práticas acadêmicas, reiterando a importância crucial de aspectos como criatividade, espontaneidade, intuição, insights e deduções na construção do conhecimento científico. Tal proposta, todavia, não significa que a tomada de decisão racional e metódica deva ser completamente comprometida. Como explicita Bonin (2006, p. 37) no processo de construção de um trabalho científico, “o pesquisador se defrontará com a exigência de tomar decisões e realizar opções com consciência”. Aqui, pontuamos uma questão de suma importância: mesmo *permitindo* e

aceitando a subjetividade e, por consequência, utilizando suas contribuições como insumo, o artesão intelectual não deve deixar de subordinar-se ao método para alcançar sucesso na solução do problema de pesquisa proposto. Seibt *et al* (2013, p. 229) afirmam, neste sentido, que “ênfatizar a liberdade do pesquisador sobre a metodologia não conduz à banalização do trabalho metodológico”. Como ressalta Lopes (1996, p. 159):

Ao contrário, na medida mesma da criatividade e da experimentação embutidas no caráter decisório da metodologia, aparecem as correlatas exigências de domínio do conhecimento metodológico, de rigor intelectual crítico e de responsabilidade científica.

Os afazeres do artesão intelectual, assim como os do artista, dependem tanto do domínio técnico dos instrumentos de trabalho quanto da inventividade em ressignificar seus usos. Criatividade e rigor científico não são posições científicas antagônicas: são âmbitos distintos e complementares de um mesmo esforço em busca da compreensão de determinadas partes da realidade. Métodos, conceitos e ideias já desenvolvidas devem ser utilizados como referências para criações únicas e pessoais, que abarquem fenômenos complexos sem que os sujeitos se afastem de sua experiência real vivida. Conforme Passos e Pinto (2009),

A criatividade é o elemento primordial numa investigação que leve em conta a intuição e a inteligência do investigador. Isso não implica ausência de parâmetros e de cuidados com o que está sendo pesquisado. Ao contrário, remete uma preocupação e responsabilidade constante com esta griffe – que é artesanal – uma vez que possibilita a mudança de normas pré-estabelecidas. Por sua vez, o método não deve tolher o lado criativo do investigador, mas permitir uma flexibilidade quanto ao seu uso em diferentes contextos. (s/p.).

Conforme as reflexões suscitadas por Mills, “ser capaz de confiar na própria experiência, sendo ao mesmo tempo cético em relação a ela é, acredito, uma marca do trabalhador maduro. Essa confiança ambígua é indispensável para a originalidade em qualquer busca intelectual”. (2009, p. 23). Como sustenta Bosi (2003), por sua vez, o espírito científico “não deve imobilizar-se nem na aceitação, nem na negação, mas tem que se empenhar numa vontade em luta contra o falso, numa vontade de consciência total e prática”. (p. 125). Conscientes de nós mesmo, de nossas limitações e talentos e das possibilidades geradas por ambas as coisas, começamos a adquirir condições de equilibrar as diversas facetas que permeiam nossa existência e a relação dela com nossos fazeres, de forma a direcionar o que há de melhor em nossas particularidades para a construção de novos saberes a que nos dedicamos. Tomando por base o conhecimento concreto adquirido acerca de nossa campo científico e relacionando-o com tudo aquilo que faz parte da unicidade de nossa existência, edificamos as

condições para ultrapassar tanto a simples atuação de ordem técnica quanto a subjetividade vaga que reside no polo oposto. Como sustenta Mills (2009),

Há um estado de espírito lúdico por trás desse tipo de combinação, bem como um esforço verdadeiramente intenso para compreender o mundo, que em geral falta ao técnico como tal. Talvez ele seja bem treinado demais, de maneira precisa demais. Como só pode ser treinado no que já é sabido, o treinamento por vezes incapacita uma pessoa para aprender novos modos; torna-o rebelde contra o que está fadado a ser de início frouxo e até desleixado. Mas você deve se apegar a essas imagens e noções vagas, se elas forem suas, e deve elaborá-las. Pois é nessas formas que ideias originais quase sempre aparecem pela primeira vez, quando aparecem. (p. 42).

Se pensamos, por exemplo, na escolha dos objetos de pesquisa como parte crucial das formulações científicas que produzimos – percebendo que esta escolha está diretamente ligada, em geral, ao caráter único e específico da trajetória de cada sujeito pesquisador – podemos vislumbrar tais atravessamentos oriundos da subjetividade humana presentes desde o primeiro movimento de toda construção de conhecimento em âmbito acadêmico. Escolhemos nossos objetos porque algo neles nos chama atenção, nos causa – de um forma ou de outra – simpatia, “que é uma afinidade pré-categorial do sujeito com o seu objeto, traz em si já uma intuição de ordem superior, que começa com a negação do óbvio e do já visto”. (BOSI, 2003, p. 116).

Ainda nas palavras da autora, “se há no cientista um momento de astúcia, de desconfiança e luta, ele é motivado por uma percepção aventureira em busca do conhecimento” (p. 125-126). Esta espécie de *feeling* nunca é totalmente racional, e está intrinsecamente ligado à experiência de vida cotidiana dos sujeitos, que expressam em sua curiosidade por uma temática ou objeto específico a faísca de um desejo maior e mais amplo de produzir conhecimento acerca de um recorte específico da realidade. É crucial aclarar, indo ao encontro do pensamento de Morin (2000, p. 59), que “o desenvolvimento do conhecimento racional-empírico-técnico jamais anulou o conhecimento simbólico, mítico, mágico ou poético” dos seres humanos, que devem ser entendidos sempre de forma ampla e complexa, a partir das mais diversas facetas simultâneas de sua existência, levando em conta “sua unidade na diversidade, sua diversidade na unidade”. (p. 55). Aqui, a ideia da *artesanía intelectual* e a *concepção transmetodológica* se atravessam, visto que a última entende

[...] as diferentes competências científicas dos sujeitos (trabalhadores intelectuais, artesãos do saber e artistas) como fatores de saber, intercâmbio e enriquecimento gnosiológico, negando os privilégios patriarcais do modelo autoritário/escolar/burocrático. Reconhece-se, a priori, o valor epistêmico de todas as pessoas, independentemente da sua posição na estrutura institucional de poder acadêmico, distinguindo as suas competências científicas da função sistêmica determinada pelos dispositivos administrativos. (MALDONADO, 2013, p. 16-17)

A *transmetodologia*, como concepção que carrega em sua constituição estas e tantas outras premissas, propõe justamente que levemos em conta nossa subjetividade e nossa carga de saberes diversos no trabalho científico, usando-as de forma consciente e metódica a favor de nossas produções. Chama a atenção também, no âmago de suas proposições, para a necessidade de que a autoria dos sujeitos produtores de conhecimento esteja evidente em todos os âmbitos das pesquisas realizadas. Como já afirmamos em nossas reflexões, a concepção hegemônica que trata, pelo contrário, de negar a subjetividade intrínseca a cada indivíduo em prol da busca por métodos neutros e universalmente aplicáveis, acaba por se mostrar contraproducente no avanço da própria ciência. Neste sentido, de acordo com Bourdieu *et al.* (2007, p. 11),

A intenção de dar ao pesquisador os meios de assumir por si próprio a vigilância de seu trabalho científico opõe-se às chamadas à ordem dos censores, cujo negativismo peremptório só pode suscitar o terror em relação ao erro e o recurso resignado a uma tecnologia investida da função de exorcismo.

Para dar conta de tal demanda, o pesquisador “deve aprender a usar sua experiência de vida em seu trabalho intelectual: examiná-la e interpretá-la continuamente” (MILLS, 2009, p. 22). Compreendendo que não está de forma alguma em posição neutra e alheia à realidade específica que investiga, deve assumir uma condição de vigilância (oposta ao sentido policialesco da palavra) contínua e suscitadora, orientada ao avanço da compreensão de si mesmo e de sua responsabilidade na relação que constrói com seu objeto de análise. Assim, pode ele mesmo edificar as condições de uso concreto de sua subjetividade, de suas ideias inovadoras e das hipóteses construídas a partir de percepções outras àquelas adquiridas pela leitura, interpretação e compreensão de textos e proposições de outros autores. É tomando estes pressupostos por base que buscamos construir o presente esforço científico.

3.3 ARRANJO TRANSMETODOLÓGICO ARTESANAL

O objetivo principal deste trabalho é mapear possibilidades de *cidadania comunicativa* na discografia da *Calle 13*, analisando, organizando e interpretando os sentidos presentes nas narrativas das canções lançadas pelo grupo entre 2005 e 2014. Para tanto, trabalhamos na construção de um modelo metodológico pensado especificamente para a análise do referido problema/objeto – guiados pelas concepções de *transmetodologia* e *artesania intelectual* supracitadas. Em nosso arranjo, utilizamos aportes de diferentes vertentes metodológicas que julgamos úteis no cumprimento da demanda a que nos propomos. São elas: a *Análise de Discurso* (AD), aqui pensada principalmente a partir das propostas do Círculo de Bakhtin

(2003) e de Orlandi (2009), levando também em conta algumas reflexões de acadêmicos brasileiros sobre a canção popular no contexto das discussões da AD; a *Análise de Conteúdo* (AC), a partir das propostas de Bardin (2011) e as *Escutas Poéticas*, que neste trabalho correspondem diretamente ao lugar do artista/pesquisador que reivindicamos, e estão pensadas a partir das ideias de Martini (2018). De forma artesanal e transmetodológica – construímos uma série de categorias, que buscam organizar o mapeamento de sentidos proposto. Tais divisões dizem respeito à possibilidades de *cidadania comunicativa* oriundas tanto de nossas reflexões teóricas e epistemológicas, quanto de nosso contato com a discografia da *Calle 13*. Em nossa *análise transmetodológica artesanal*, pressupostos e procedimentos das três linhas de pensamento metodológico aqui apresentadas se atravessam e de forma dialética, servindo como dispositivo frutífero para a abordagem de nosso problema/objeto.

3.3.1 Análise de Discurso

Bakhtin (2003, p. 261) sustenta que “todos os diversos campos da atividade humana estão ligados ao uso da linguagem. Compreende-se perfeitamente que o caráter e as formas desse uso sejam tão multiformes quanto os campos da atividade humana”. Em nosso entendimento, tal afirmação ilustra bastante bem a razão de termos desenvolvido – ao longo do processo de evolução gradativa do conhecimento científico humano – variadas formas de estudar e interpretar a linguagem e seus diversos usos nas sociedades. No que tange à contemporaneidade, consideramos que pelo menos duas destas formas se destacam em relação às outras, consolidadas como disciplinas específicas de estudo em âmbito acadêmico: a Linguística, que se ocupa em compreender os diversos idiomas a partir da sistematização dos seus signos; e a Gramática, que se dedica às regras e normas formais no uso de cada língua. Imersos no campo da Comunicação Social, nos propomos a utilizar – em nosso *arranjo transmetodológico artesanal* – um dispositivo teórico-metodológico que se ocupa da linguagem através de outras chaves de compreensão. A Análise de Discurso (AD), conforme nos explica Orlandi (2009),

[...] não trata da língua, não trata da gramática, embora todas essas coisas lhe interessem. Ela trata do discurso. E a palavra discurso, etimologicamente, tem em si a ideia de curso, de percurso, de correr por, de movimento. O discurso é assim palavra em movimento, prática de linguagem: com o estudo do discurso observa-se o homem falando (p. 15).

A partir destes argumentos, compreendemos que a prática de analisar discursos exige atenção a uma série de fatores exteriores à linguagem em si mesma: para Orlandi (2009, p. 42), “os sentidos não estão nas palavras elas mesmas”, e sim “aquém e além delas”; de modo concomitante a essa perspectiva, Bakhtin (2003) sustenta que o uso das palavras e orações *em determinados contextos* é que constrói significados passíveis de interpretação e compreensão. Conforme Orlandi (2009, p. 15-16)

[...] a primeira coisa a observar é que a Análise de Discurso não trabalha com a língua enquanto um sistema abstrato, mas com a língua no mundo, com maneiras de significar, com homens falando, considerando a produção de sentidos enquanto parte de suas vidas, seja enquanto sujeitos seja enquanto membros de uma determinada forma de sociedade.

Levando tal concepção em conta, vários caminhos possíveis para a realização de Análises de Discurso surgiram em diferentes partes do mundo, consolidando diferentes linhas de pensamento acerca da temática. Tomando por base as premissas transmetodológicas que permeiam o presente trabalho, entendemos que tanto as concepções discursivas do Círculo de Bakhtin quanto as propostas de Orlandi – alinhadas à vertente francesa da AD – nos são interessantes como aportes metodológicos, razão pela qual utilizamos conceitos e definições teóricas de ambas as linhas de pensamento na edificação de um dispositivo de análise próprio, adaptado às proposições que sustentamos. Como afirma Orlandi, a Análise de Discurso

[...] não procura um sentido verdadeiro através de um “chave” de interpretação. Não há esta chave, há método, há construção de um dispositivo teórico. Não há uma verdade oculta atrás do texto. Há gestos de interpretação que o constituem e que o analista, com seu dispositivo, deve ser capaz de compreender. (p. 26).

Tal tarefa, segundo a teorização da autora, inclui percepções acerca: das *condições de produção do discurso* – para além do contexto imediato, incluindo os contextos históricos e ideológicos, que formam o que a autora chama de “interdiscurso”; e *da formação discursiva*, aqui entendida “como aquilo que numa formação ideológica dada – ou seja, a partir de uma posição dada em uma conjuntura sócio-histórica (sic) dada – determina o que pode e deve ser dito”. (2009, p. 43). A noção de *formação discursiva* pode ser definida, de maneira sintética, como um conjunto de discursos anteriores aos quais os sujeitos invariavelmente se filiam – consciente ou inconscientemente – na produção de seus próprios discursos, uma vez aceita a ideia de que nada do que é dito no presente é completamente novo.

O pensamento bakhtiniano, por sua vez, sustenta que a utilização prática da língua ocorre sempre em forma de *enunciados*: expressões concretas de linguagem utilizadas por

sujeitos inseridos em diferentes mazelas de nossas sociedades, capazes de produzir efeitos de sentido que dizem respeito às conjunturas sociais, históricas e culturais de onde provém. Segundo Bakhtin (2003, p. 261-262),

Esses enunciados refletem as condições específicas e as finalidades de cada referido campo não só por seu conteúdo (temático) e pelo estilo da linguagem, ou seja, pela seleção dos recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais da língua mas, acima de tudo, por sua construção composicional. Todos esses três elementos- o conteúdo temático, o estilo, a construção composicional - estão indissolivelmente ligados no todo do enunciado e são igualmente determinados pela especificidade de um determinado campo da comunicação. Evidentemente, cada enunciado particular é individual, mas cada campo de utilização da língua elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados, os quais denominamos gêneros do discurso.

Apresentamos os principais conceitos que levamos em conta na construção de nossa própria concepção da AD para demarcar o que Orlandi (2009, p. 27) chama de *dispositivo teórico* – noção que diz respeito aos pressupostos mais gerais da AD em sua utilização como norte metodológico amplo. Nesse sentido, porém, a autora sustenta que “há uma parte que é da responsabilidade do analista e uma parte que deriva da sua sustentação no rigor do método e no alcance teórico da Análise de Discurso. O que é de sua responsabilidade é a formulação da questão que desencadeia a análise” (p. 27). Assim, entendemos que cada análise realizada precisa reorganizar o *dispositivo teórico*, relacionando-o com o problema/objeto proposto, com as proposições teórico-epistemológicas mobilizadas e com a própria natureza dos textos analisados, formando assim um *dispositivo analítico* próprio e específico. Nas palavras de Orlandi (2009, p. 61):

A construção desse dispositivo resulta na alteração da posição do leitor para o lugar construído pelo analista. Lugar em que se mostra a alteridade do cientista, a leitura outra que ele pode produzir. Nesse lugar, ele não reflete mas situa, compreende, o movimento da interpretação inscrito no objeto simbólico que é seu alvo. Ele pode então contemplar (teorizar) e expor (descrever) os efeitos da interpretação.

Em nosso trabalho, os textos analisados são as letras das canções que formam a discografia da *Calle 13*, que estudamos no intuito de mapear sentidos inerentes ao conceito de *cidadania comunicativa*. Nessa conjuntura, a adaptação do dispositivo teórico que delimitamos previamente (*condições de produção do discurso, enunciados, gêneros do discurso e formação discursiva*) às especificidades do problema/objeto de nossa pesquisa gerou o *dispositivo analítico* que passamos a explicitar.

Em primeiro lugar – e tomando por base o pensamento de Bakhtin (2003) –, nos propomos a entender a canção popular com um *gênero do discurso*. Conforme Costa (2002),

Numa primeira definição, digamos que a canção é um gênero híbrido, de caráter intersemiótico, pois é resultado da conjugação de dois tipos de linguagens, a verbal e a musical (ritmo e melodia). Defendemos que tais dimensões têm de ser pensadas juntas, sob pena de confundirmos a canção com outro gênero [...]. Assim, a canção exige uma tripla competência: a verbal, a musical e a lítero-musical, sendo esta última a capacidade de articular as duas linguagens. (p. 107).

Em concordância com tal perspectiva, buscamos analisar as canções que são objeto de nossa pesquisa levando em conta suas características específicas como *mescla de linguagens*, algo que, de todo modo, vai ao encontro de nossa proposta epistemológica *sentipensante* e das premissas transmetodológicas supracitadas. Avançando em nossas reflexões acerca da canção popular como gênero discursivo e levando em conta o contexto comunicacional-midiático em que nossa investigação se encontra inserida, consideramos importante discutir a questão dos gêneros musicais na conjuntura de nossa análise. Nesse sentido, Souza (2010) propõe que

[...] as canções de um dado gênero musical, como o rock, sejam vistas como pertencentes ao gênero discursivo canção de rock, em oposição ao gênero discursivo canção de bossa nova, por exemplo. Dessa forma, entendo que haveria tantos gêneros discursivos canção de gênero musical quanto os gêneros musicais existentes. (p. 129).

No contexto de nosso problema/objeto, porém, tal proposta perde força e sentido, visto que a fluidez entre distintos gêneros e estilos musicais é uma das principais características do trabalho da *Calle 13*, fato que torna infrutífera qualquer tentativa de categorização analítica a partir de definições de gênero musical. A especificidade de nossa chave teórica – que trata os discursos musicais críticos como forma de *cidadania comunicativa* na América Latina – também nos afasta da concepção de cada gênero musical como um gênero específico do discurso, uma vez que a abordagem de temáticas sociais é possível em qualquer estilo de música, como comprovam diversos artistas e grupos ao redor do globo.

Por estas razões, propomos a utilização da noção de *formação discursiva* (ORLANDI, 2009) como forma de especificar os sentidos que buscamos interpretar nas canções analisadas. Aplicando essa chave conceitual, logramos compreender a canção popular como um *gênero discursivo* que apresenta uma enorme miríade de *formações discursivas* distintas: letras românticas, letras festivas e letras de protesto são apenas alguns dos exemplos possíveis para ilustrar esse ponto de vista. Assim, sobrepondo tal concepção à discografia da *Calle 13* e às propostas da presente investigação, nos propomos a mapear possibilidades de *cidadania comunicativa* em letras que se alinhem à essa *formação discursiva* que decidimos chamar de *discurso musical de reflexão e crítica social* – caracterizada não tanto pelas nuances das

musicalidades em si, mas principalmente pela abordagem crítica de temáticas importantes no contexto sociopolítico vivenciado pelos artistas e por seu público. Como sustenta Orlandi,

A Análise de Discurso concebe a linguagem como mediação necessária entre o homem e a realidade natural e social. Essa mediação, que é o discurso, torna possível tanto a permanência e a continuidade quanto o deslocamento e a transformação do homem e da realidade em que ele vive. O trabalho simbólico do discurso está na base da produção da existência humana. (2009, p. 15).

Embasados por esse argumento, podemos compreender a *cidadania comunicativa* como algo passível de ser construído e fomentado através dos discursos proferidos em canções populares, seja na discografia da *Calle 13* ou no trabalho de tantos outros artistas e grupos espalhados pelo continente inteiro. Conscientes de que tal *formação discursiva* está presente na música de *Nossa América* desde muito antes da criação da banda que é nosso objeto de referência, nos propomos a criar categorias que buscam compreender *como* se formam e se expressam esses sentidos de *cidadania comunicativa*, em um *dispositivo analítico* que tem como meta visualizar e interpretar as relações desses *discursos musicais de reflexão e crítica social* com as sociedades latino-americanas contemporâneas. Ainda imersos nas concepções oriundas da AD, ressaltamos duas últimas questões que julgamos importantes: em nosso dispositivo analítico, levamos também em conta as *condições de produção dos discursos* da *Calle 13*, amplamente discutidos no capítulo de contextualização; compreendemos cada canção analisada com um *enunciado* específico, dotado de conteúdo temático, estilo e construção composicional próprios (BAKHTIN, 2003). As categorias que propomos para nossa análise apontam para distintas possibilidades de *cidadania comunicativa*, levando em conta tanto os conteúdos temáticos de cada letra analisada, quanto seu estilo (concepção estética e rítmica) específico.

3.3.2 Análise de Conteúdo

Conforme argumentamos anteriormente, a concepção transmetodológica que dá base ao presente esforço científico nos instiga a construir arranjos metodológicos próprios e adaptados às nuances da realidade investigada. Alinhados a essa perspectiva, buscamos solidificar nosso *dispositivo analítico* levando em conta – além das premissas da AD conforme explicitadas – alguns conceitos e procedimentos oriundos da Análise de Conteúdo (AC), de forma a complementar e otimizar o alcance do mapeamento de sentidos que propomos nessa pesquisa. Em relação à AC como modelo metodológico, Bardin (2011, p. 48) a define como

Um conjunto de técnicas de análise das comunicações visando obter por procedimentos sistemáticos e objetivos de descrição do conteúdo das mensagens indicadores (quantitativos ou não) que permitam a inferência de conhecimentos relativos às condições de produção/recepção (variáveis inferidas) dessas mensagens.

O primeiro destes “procedimentos sistemáticos e objetivos” propostos pela autora é chamado de *leitura flutuante*, e se configura basicamente de uma aproximação prévia aos textos estudados. Como afirma Bardin, “esta fase consiste em estabelecer contato com os documentos a analisar e em conhecer o texto deixando-se invadir por impressões e orientações” (2011, p. 126). Realizamos esse tipo de leitura em vários momentos de nossa dissertação, em geral combinando-as com procedimentos de escuta: durante a escrita do projeto de pesquisa, realizamos pelo menos duas leituras/escutas de toda a discografia da *Calle 13*, inferindo sentidos iniciais que deram base às argumentações propostas naquele momento; mantivemos, durante os dois anos de realização dessa pesquisa, um constante contato com a obra musical e audiovisual da *Calle 13* como um todo, cultivando uma postura epistemológica crítica que nos permitiu não só analisar os sentidos presentes nas canções, mas refletir *com* e *a partir deles*; para a criação das categorias de análise, levamos em conta tanto as reflexões teóricas acerca das relações entre música e *cidadania comunicativa* na América Latina, quanto as características específicas do próprio objeto de nosso estudo – após um primeiro esboço oriundo das teorizações, realizamos uma leitura/escuta com o objetivo de inferir sentidos gerais recorrentes nas letras, utilizando-os para dar ainda mais profundidade às categorias, remodelando-as para melhor atender à demanda proposta. Assim, entendemos que utilização de recursos oriundos da Análise de Conteúdo em nosso arranjo metodológico nos permitiu traduzir elementos recorrentes ao longo da discografia analisada em categorias estruturadas, munindo-nos de índices quantitativos (frequência de temáticas, por exemplo) muito úteis para ampliar o alcance de nosso mapeamento. Com a ajuda desses marcadores, logramos mensurar e comparar a recorrência de *discursos musicais críticos e reflexivos* em cada álbum lançado pela *Calle 13*, percebendo com maior clareza as transformações ocorridas ao longo da trajetória do grupo.

3.3.3 Escutas Poéticas

Conforme a reflexão suscitada na concepção epistemológica do presente trabalho, compreendemos *ciência e arte em diálogo* na produção de conhecimentos que buscamos realizar. Aceitamos que sujeito artista, aqui, nunca estará separado do sujeito pesquisador: ao contrário, ocupará um lugar de igual importância ao seu lado, de modo que a carga de conhecimentos adquirida ao longo de toda uma trajetória de vida musical possa se somar ao

profícuo caminho de formação acadêmica experimentado antes e durante a construção dessa dissertação. Levamos estes pressupostos em conta também na construção de nosso *dispositivo analítico*, e é neste sentido que as *Escutas Poéticas* – aqui pensadas a partir da proposta levada à cabo por Martini (2018) – se somam às perspectivas supracitadas em nosso *arranjo transmetodológico artesanal*. É importante ressaltar, todavia, que não pretendemos reproduzir as *escutas poéticas* conforme as diretrizes utilizadas pelo autor em seu processo de investigação – o faremos ao nosso modo, com nossos próprios objetivos e intenções.

Como afirma Martini (2018, p. 124-125), “os músicos são sobretudo escutadores, seu processo de ler o mundo e fabricar musicalidades começa por um apuro de ouvido, um aperfeiçoamento e seleção do ouvir, na direção de uma escuta”. Alinhados a tal perspectiva, propomos que a escuta, como processo metodológico, tenha um lugar de destaque na abordagem de nosso problema/objeto. Em nossa concepção, não haveria lógica alguma em apenas ler as letras das canções da *Calle 13*, realizando uma análise “desmusicalizada” de seus sentidos, em busca das possibilidades de *cidadania comunicativa* que almejamos mapear e discutir. Nos propomos, assim, a *ouvir para compreender* – entendendo a escuta como mais uma forma de produzir conhecimento acerca das temáticas aqui problematizadas.

Pretendemos – ao postular a escuta na condição de prática metodológica – fazer, nos termos de Martini (2018, p. 245), “ciência com o corpo”, e assim “negar o que a ciência tem de barbárie e mercadoria ao distender procedimentos, ao associar a racionalização com a poética, a fim de transformar não a ciência ou a arte, mas os sujeitos em torno da pesquisa”. Além de formar parte de nosso *dispositivo analítico*, nossas *escutas poéticas* também aparecem nas epígrafes de cada um dos capítulos desta dissertação, onde buscamos ilustrar nossas próprias reflexões através de reflexões presentes nas letras da *Calle 13* analisadas, deslocando o grupo da posição de simples objeto de referência para um lugar de *referência intelectual*. Com esse movimento, deslocamos a obra analisada da posição estática de simples alvo de nossos escrutínios, postulando os discursos produzidos nas canções como *parte* de nossas reflexões como um todo, servindo como referência e inspiração no avanço de nossa capacidade artística e científica.

3.4 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS REALIZADOS

Apresentada a nossa concepção do que significa a metodologia dentro das processualidades do fazer científico cidadão, partimos para a explanação dos procedimentos empíricos, teóricos, de contextualização e metodológicos desenvolvidos no processo de

construção deste trabalho. Para tanto, dividimos este subcapítulo em quatro tópicos. O primeiro, chamado de *contatos diversos com o objeto*, diz respeito às práticas empíricas desenvolvidas pelo autor na construção do problema de pesquisa e delimitação do corpus de análise. O segundo se refere à *pesquisa da pesquisa*, onde estão relatados os procedimentos realizados para situar o presente trabalho no contexto do campo da Comunicação e das Ciências Sociais em geral – a partir desta prática, interpretamos as intersecções e conflitos entre as perspectivas construídas em outras pesquisas que utilizaram a *Calle 13* como objeto, delimitando nossa própria abordagem. O terceiro, à *pesquisa documental, histórica e bibliográfica*, presentes em todas as esferas de um trabalho científico. Por último, descrevemos as *experiências artísticas vivenciadas pelo autor* durante a construção deste trabalho – uma vez que, ainda que não estejam relacionadas diretamente com a análise de nosso objeto de pesquisa, tais experiências geraram vivências e reflexões cruciais para o desenvolvimento desta dissertação, participando ativamente da criação de novas perspectivas epistemológicas, teóricas e metodológica no contexto de nossas propostas.

3.4.1 Contatos diversos com o objeto

Em primeiro lugar, é importante ressaltar que as problematizações teóricas que orientaram o projeto de pesquisa que originou o presente trabalho são anteriores à escolha do objeto. As relações entre a música latino-americana crítica do século XXI e o conceito de *cidadania comunicativa* são temática de nossa intensa reflexão há alguns anos. Neste ínterim, vários foram os artistas e grupos nos despertaram curiosidade acadêmica e artística, por suas obras engajadas com a realidade sociocultural de nosso continente. A opção pelo trabalho da *Calle 13* como objeto da presente pesquisa tem relação direta com algumas questões: o contato prévio do autor com a banda, tanto no que diz respeito às músicas quanto às opiniões e pontos de vista defendidos publicamente por seus membros; a percepção – oriunda de um contato mais aprofundado com a discografia do grupo no processo de escrita do projeto de pesquisa – das potencialidades de relações diversas destes materiais com as reflexões teóricas supracitadas; o desprendimento do grupo em relação às definições de gênero musical – cristalizadas pela mídia hegemônica e já tão bem sistematizadas pelos pesquisadores focados em entender as inter-relações entre música e Comunicação na contemporaneidade –, uma vez que nossas problematizações se propõem a abordar novos sentidos para a compreensão da música em perspectiva cidadã, propondo caminhos possíveis para a transformação social do contexto onde estamos inseridos e convidando não só à reflexão, mas também à ação.

Já imersos no processo de construção da dissertação, nos dedicamos à práticas metodológicas orientadas ao aprofundamento da compreensão desta discografia, no intuito de definir com maior clareza o corpus da análise. A primeira e mais importante destas práticas foi à escuta atenta, consciente e dirigida deste material, orientada em dois sentidos principais: a partir das narrativas das letras, buscamos apontar relações entre as subjetividades das temáticas abordadas e os aportes teóricos desenvolvidos na pesquisa – inclusive conjecturando, de forma prévia, algumas categorias de análise possíveis; a partir dos arranjos heterogêneos e construções conceituais densas, buscamos tensionar – levando em conta o ponto de vista do artista-autor – alguns padrões hegemônicos da indústria fonográfica, principalmente no que tange à supracitada sistematização via gêneros musicais e lógicas de funcionamento múltiplas. Além disso, a audição dos discos completos e na exata ordem definida pelos artistas permitiu visualizar cada música em seu contexto dentro da obra, proporcionando relacionar cada álbum à sua conjuntura histórica e perceber de forma mais clara as transformações da banda ao longo do tempo.

Nos dedicamos a um processo de aproximação e análise prévia similar com outros materiais relacionados à banda, como: todos os cliques lançados durante o seu período ativo e disponíveis no *YouTube*⁵, expandindo a perspectiva de atuação e construção de sentidos também para o âmbito audiovisual; diversas entrevistas dadas por René Pérez, Eduardo Cabra e Ileana Cabra durante e depois do período ativo da *Calle 13*, ampliando o conhecimento acerca do contexto de vida dos artistas e suas posições políticas e cidadãs em relação às sociedades onde atuam e vivem; os documentários *Sin Mapa* (2009)⁶ e *Residente* (2017)⁷, cujas reflexões sobre as lógicas hegemônicas da indústria fonográfica e as realidades sociais do continente e do mundo nos levaram à novas possibilidades de compreensão da música em contexto midiático, estas orientadas à *problematizar*, não só *compreender* o modus operandi atual deste setor. Por fim, acompanhamos – via redes sociais pessoais dos artistas – sua atuação engajada nos mais diversos temas sociais relevantes do período de construção desta pesquisa, como por exemplo os protestos populares que culminaram na renúncia de Ricky Roselló⁸ – então governador de Porto Rico, envolvido em um escândalo pelo vazamento de conversas homofóbicas e sexistas

⁵ Disponíveis em: <<https://www.youtube.com/channel/UCySHL-QuE6qEGSpUTVhy4Ug>> e <<https://www.youtube.com/user/Calle13VEVO>>.

⁶ Documentário exibido no Festival de Cine Latino de Nova York em 2009. Disponível em: <<https://vimeo.com/24493873>>.

⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=r6mDQf_aFC4>.

⁸ Maiores informações disponíveis em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2019/07/25/internacional/1564035620_581829.html>. Acesso em : 10 jan. 2020.

que mantinha com outros membros de seu governo via *Telegram* – e os demais levantes populares ocorridos em países como Chile⁹, Colômbia¹⁰, Equador¹¹ e Peru¹².

3.4.2 Pesquisa da pesquisa

Como já explicitado, entendemos o conhecimento científico como uma construção histórica coletiva, de modo que sua evolução – mesmo que parta de sujeitos localizados em tempos e espaços geográficos distintos – se dá em constante relação com o saber anteriormente produzido. Definido o nosso problema/objeto de pesquisa, faz-se necessário empreender uma busca aprofundada de outros trabalhos que abordem problemáticas similares em nosso campo de atuação ou questões distintas a partir do mesmo objeto (dentro ou fora do nosso campo específico). Como afirma Bonin (2012),

Toda pesquisa que se compromete efetivamente com o avanço do conhecimento necessita colocar-se em diálogo com a produção do campo onde se insere (e de outros afins) no que concerne à problemática investigada, nos vários âmbitos da sua fabricação (epistemológicos, teóricos, metódicos, técnicos). (p. 48).

Neste sentido, as práticas de *pesquisa da pesquisa* se mostram de suma importância, uma vez que suscitam o contato com estas produções “a fim de que as novas investigações contemplem e considerem esses desenvolvimentos e aquisições e busquem efetivamente avançar *com e a partir deles*”, além de possibilitar ao pesquisador “trabalhar com investigações relacionadas ao problema/objeto fazendo delas elemento ativo da fabricação da pesquisa em que laboramos”. (BONIN, 2012, p. 49). Para o presente trabalho, realizamos um mapeamento das pesquisas pertinentes à nossa temática em bancos de dados do Brasil e da América Latina (como *Scielo*, *Google Acadêmico*, *Portal de Periódicos da Capes* e *BDTD*), orientado em três eixos principais: a temática da música relacionada à cidadania em contexto latino-americano; a música analisada desde a comunicação; os trabalhos de diversas áreas do conhecimento que utilizam a *Calle 13* como objeto. Os resultados obtidos em todos os eixos foram múltiplos e heterogêneos, oferecendo-nos aportes interessantes para a evolução do presente esforço científico.

⁹ Maiores informações disponíveis em: <<https://g1.globo.com/mundo/noticia/2019/10/20/entenda-a-onda-de-protestos-no-chile.ghtml>>. Acesso em: 10 jan. 2020.

¹⁰ Maiores informações disponíveis em: <<https://brasil.elpais.com/internacional/2020-09-22/protestos-voltam-as-ruas-da-colombia-apos-meses-de-paralisia-pela-pandemia.html>>. Acesso em 7 jan. 2021.

¹¹ Maiores informações disponíveis em: <<https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2019/10/equador-inicia-dia-lo-go-com-indigenas-buscando-encerrar-protestos.shtml>>. Acesso em 7 jan. 2021.

¹² Maiores informações disponíveis em: <<https://g1.globo.com/mundo/noticia/2020/11/15/o-que-ha-por-tras-da-onda-de-protestos-apos-o-impeachment-do-presidente-do-peru.ghtml>>. Acesso em 7 jan. 2021.

No que se refere a música e cidadania na conjuntura da América Latina, a extensa maioria dos trabalhos encontrados diz respeito a estudos orientados à música como área específica do conhecimento. Em geral, as temáticas dizem respeito ao ensino de música e seu potencial de atuação cidadã em nossas sociedades. Em relação à música vista desde a comunicação, a densidade de trabalhos é enorme. A partir do mapeamento e triagem destes materiais, percebemos uma tendência à compreensão das expressões musicais dentro das lógicas que regem a indústria fonográfica e o aparato midiático, fato que demonstra certo grau de originalidade em nossas propostas. A busca por trabalhos que utilizam a *Calle 13* como objeto de pesquisa, por sua vez, resultou em pouco mais de 20 produções científicas (entre artigos, capítulos de livro e monografias), espalhados entre Argentina, Brasil, Canadá, Colômbia, Costa Rica, Equador, Estados Unidos, Porto Rico e Venezuela. A grande maioria deles analisa a música do grupo a partir da perspectiva de suas letras, relacionando-as ao campo científico correspondente à pesquisa. Nos trabalhos orientados à Comunicação, tal perspectiva se amplia, em alguns trabalhos, para a atuação midiática da banda. A amostra nos surpreendeu principalmente pela diversidade de áreas do conhecimento: além da Comunicação (7), encontramos trabalhos em Linguística (5), Literatura (2), Estudos Culturais (2), Direito (1), Antropologia (1), Filosofia (1), Relações Internacionais (1), História (1) e Artes (1).

O conjunto de textos estudados abriu um interessante leque de possibilidades para a ampliação de nossas reflexões acerca do objeto da presente pesquisa, servindo também como base de dados na construção do capítulo de contextualização, uma vez que reúnem densa informação acerca da trajetória da banda. Nossa análise do material selecionado também permitiu uma compreensão valiosa das referências teóricas e metodológicas já utilizadas por outros pesquisadores na abordagem das músicas e da trajetória da banda, ampliando nosso rol de referências possíveis e auxiliando na concepção de um arranjo metodológico próprio e original, que dê conta das problematizações específicas a partir das quais orientamos esta pesquisa em particular. Por fim, entendemos que os resultados obtidos no movimento de *pesquisa da pesquisa* ajudaram a definir com maior clareza o lugar da presente investigação na construção coletiva de conhecimento científico em que estamos imbricados, trazendo à tona tanto referências que utilizamos como base quanto tendências que problematizamos, sempre com o intuito de construir abordagens originais, produtivas e alinhadas aos pressupostos epistemológicos utilizados para a edificação deste trabalho.

3.4.3 Pesquisa documental, bibliográfica e empírica

Além de realizar buscas por trabalhos acadêmicos na *pesquisa da pesquisa*, também fizemos uso de pesquisas documentais, empíricas e bibliográficas de forma ampla e diversa na construção dos capítulos epistemológico, metodológico, teórico e de contextualização. Para pensar a música crítica latino-americana do século XXI, propomos uma concepção epistemológica baseada na ideia de *cidadania científica*, no conceito de *Nossa América* aplicado à ciência de nosso continente e na compreensão do *sentipensar* como orientação filosófica complexa (Bachelard, 2001; Benjamin, 1986; Bonin, 2011; Bourdieu, 2007; Bosi, 2003; Fals Borda, 2003; Japiassu, 1988; Kagan, 2013; Maldonado, 2011; 2013; 2015; Martí, 1983; Mattelart, 2004; Morin, 2000; Santos, 2008; Wallerstein, 1996; Zea, 1986). Para alicerçar o trabalho com maior embasamento conceitual de método e explicitar nossas escolhas, construímos uma concepção de metodologia própria, ao invés de simplesmente relatar os procedimentos realizados ao longo da pesquisa. Tal concepção se baseou, principalmente, em livros publicados pelo Grupo de Pesquisa Processos comunicacionais: epistemologia, midiaticização, mediações e recepção (PROCESSOCOM) e pela Rede AMLAT. Estas obras reúnem estudos de diversos autores latino-americanos focados no desenvolvimento de procedimentos metodológicos transformadores para os estudos em comunicação dentro de nosso contexto. Além disso, estudamos a Análise de Discurso (AD) em Bakhtin (2003) e Orlandi (2009), a Análise de Conteúdo (AC) através de Bardin (2011) e as Escutas Poéticas via Martini (2018), construindo um arranjo metodológico de análise próprio a partir da confluência entre estas referências.

Em âmbito teórico, para atender às necessidades da análise proposta, procuramos conceituar a música de forma ampla e diversa, compreendendo-a como linguagem e problematizando uma série de questões empíricas, midiáticas e acadêmicas (Andrade, 2017; Bandeira, 2001; Benjamin, 1986; Bourdieu, 1996; Cardoso, 2010; Fals Borda, 2003; Finnegan, 2008; Frith, 1996; Galeano, 1990; 2005; García Canclini, 1988; Janotti Jr., 2006; Lima e Santini, 2009; Martini, 2018; Moraes, 2000; Morigi e Bonotto, 2010; Sterne, 2003). Avançando a problematização para a esfera cidadã, construímos uma reflexão em três tópicos: concepção de *cidadania complexa* em contexto latino-americano; o conceito de *cidadania comunicativa*; as inter-relações possíveis entre música e *cidadania comunicativa* em nossa conjuntura (Cortina, 2005; 2017; Freire, 2001; Maldonado, 2011; 2012; 2013; 2019; Monje *et al*, 2009; Morales; 2011). No que diz respeito à contextualização, por fim, trabalhamos tanto com informações oriundas da *pesquisa da pesquisa* quanto com materiais disponibilizados no site e

em perfis de redes sociais da *Calle 13*¹³. Ressaltamos também a importância crucial de todas as disciplinas realizadas na trajetória do autor como mestrando, uma vez que boa parte das reflexões apresentadas no presente trabalho tiveram origem em artigos produzidos para cumprir demandas acadêmicas. Os diversos pontos de vista suscitados pela imersão em linhas de pesquisa distintas e percepções comunicacionais múltiplas oportunizaram uma compreensão cada vez mais ampla das problemáticas da área, participando ativamente dos processos mentais de delineamento de abordagens e concepções epistemológicas, teóricas e metodológicas próprias orientadas ao problema/objeto de nossa dissertação em específico.

3.4.4 Experiências artísticas vivenciadas pelo autor

Conforme explicitado em nossa concepção epistemológica, pretendemos construir conhecimento a partir de perspectivas não só comunicacionais, mas também artísticas. Nesse sentido, o relato das seguintes experiências ganha status de procedimento metodológico a partir do momento em que tais vivências nos influenciaram de forma ampla na compreensão do universo musical e artístico em geral durante o processo de construção desta pesquisa.

A primeira destas experiências diz respeito à monografia *CORPOS EM CHAMAS: criação em dança com malabares através da dramaturgia do movimento urbano* – trabalho de conclusão do curso de Licenciatura em Dança da UERGS (Campus Montenegro), realizado pela pesquisadora Scher Dias no segundo semestre de 2019. A pesquisa consistiu na criação de uma obra dramaturgicamente orientada à dança com objetos¹⁴ em espaços públicos, resultando em um cortejo que atravessou diversas ruas da cidade gaúcha e ocupou uma praça não só no dia da apresentação, mas também em praticamente todo o processo de composição e ensaio, que durou quatro meses no total. Apesar de situada especificamente no campo da dança, a obra foi construída por duas dançarinas e dois músicos, somando à dança elementos de música e teatro. Nosso contato com a esfera acadêmico-artística, através da participação nesse trabalho, resultou em importantes aportes referentes a estilos de escrita, potência metafórica e conceituação ampla da música em suas relações com as sociedades.

O projeto *Oroboroduo*, por sua vez, nasceu de um encontro com o músico João Fellipe de Moraes durante o XIII Seminário Internacional de Metodologias Transformadoras da Rede

¹³ Disponíveis em: <<https://www.facebook.com/calle13oficial>> e <<https://web.archive.org/web/20130115222719/http://www.lacalle13.com/entrenlosquequieran>>. Acesso em: 15 abr. 2020.

¹⁴ A noção de objetos se referia, inicialmente, aos malabares. Com o avanço da pesquisa, compreendeu-se que os instrumentos se relacionam com os músicos – principalmente na rua – de forma análoga à forma como bastões e bambolês interagem com os dançarinos, ampliando a compreensão do termo.

AMLAT, ocorrido em outubro de 2019 na cidade de Boa Vista, Roraima. Nossa localização geográfica antagônica no que se refere ao território brasileiro deu origem ao conceito central do trabalho, realizado à distância por meio de uma plataforma de criação e edição musical chamada *Soundtrap*, e orientado à mescla de estilos e influências musicais brasileiras e dos demais países de América Latina. As letras compostas em parceria possuem caráter politizado e engajado com a problematização de questões sociais e a transformação da realidade em nossos contextos, e são oriundas também das reflexões teóricas, metodológicas e epistemológicas desenvolvidas e ampliadas durante a realização desta pesquisa. Com esse projeto, pudemos expandir nossa compreensão acerca de nosso lugar como brasileiros em *Nossa América*, a partir do contato entre histórias de vida artísticas completamente diferentes, geradas por contextos até então desconhecidos para ambos. Além disso, o processo de composição de poesias e arranjos vem sendo de extrema importância para o desenvolvimento de nossas percepções das problemáticas aqui trabalhadas, a partir do ponto de vista do *artista como gerador de conhecimento cidadão*. Os primeiros registros fonográficos da *Oroboroduo* se encontram em fase de finalização e tem previsão de lançamento para abril de 2021.

De forma paralela à iniciativa recém explicitada, a *Oroboroduo* se envolveu - entre outubro de 2020 e janeiro de 2021 - na concepção e execução do álbum “*Caminhos*”, realizado em colaboração com o selo de rap independente roraimense *Bodhisattva* e com as poetas boavistenses *Elisa Coimbra* e *Rafah Black*. O álbum, produzido a partir de um recurso captado via Lei Aldir Blanc de incentivo emergencial à cultura na cidade de Boa Vista, explora como poética a convivência dos integrantes do projeto com transtornos ansiosos e depressivos. A ideia provém de uma preocupação social inerente à realidade vivida na capital roraimense, cujos números de suicídios estão entre os maiores do país¹⁵. As canções e poesias de “*Caminhos*” são carregadas de reflexões pessoais e de um profundo senso de apoio mútuo, explanando uma constante busca por caminhos viáveis para a superação individual e coletiva de traumas, medos e dores através da arte. Para a construção do álbum¹⁶, utilizamos as reflexões sobre as relações entre *cidadania comunicativa* e música presentes nesta investigação como referências, compreendendo-nos enquanto artistas que cumprem função cidadã quando abordam temas relevantes para a transformação práticas das realidades onde existem.

¹⁵ Disponível em: <<https://folhabv.com.br/noticia/CIDADES/Capital/Roraima-e-o-segundo-estado-no-ranking-de-suicidio/57472>>. Acesso em 8 jan.2021.

¹⁶ Disponível em: <https://open.spotify.com/album/5PKEbIBeTzAE5Y3xwda6Pt?si=uKkhplr_Rna2fSfGNOo_Og>.

4 CONTEXTUALIZAÇÃO

“Y ahora le invito a caminar por la Calle 13. Les aseguro que van a pasar muy bien. Muy bien porque estarán muy bien acompañados” (CALLE 13, 2014)¹⁷.

Os pressupostos epistemológicos sob os quais a presente pesquisa se encontra orientada retificam a importância de um conhecimento situado, produzido por indivíduos que compreendam a sua própria conjuntura histórica e a influência do seu passado nas relações sociais do presente. Tal perspectiva é central, também, para a *concepção transmetodológica* que atravessa por inteiro o esforço intelectual a que nos dedicamos neste trabalho. Por esta razão, julgamos crucial esclarecer da forma mais ampla possível o contexto onde se insere nosso problema/objeto de pesquisa, trazendo à tona os entornos da problemática estudada e suas ligações com as problematizações teóricas que traremos a seguir. Como sustenta Maldonado (2011, p. 280),

Na pesquisa, a contextualização é um processo de reflexão, aprofundamento, sistematização e exposição que dá valor sócio-histórico (sic) e científico aos projetos. No caso da comunicação, é indispensável situar cada pesquisa nos múltiplos contextos (acadêmico, social, geopolítico, cultural, tecnológico, religioso, etc.) nos quais vai ser produzida de modo a valorizá-la na sua dimensão sociopolítica (grifo do autor).

Tomando estes pressupostos por base, organizamos o presente capítulo em dois tópicos principais. No primeiro deles, buscamos construir uma espécie de “linha do tempo” da música latino-americana, abordando suas origens coloniais, passando por suas diversas fases estéticas e narrativas antes de chegarmos, por fim, à contemporaneidade. Aqui, damos ênfase às diversas nuances socioculturais oriundas da relação entre os povos de *Nossa América* e a música produzida em nosso continente. Depois, tratamos de apresentar a *Calle 13* de forma ampla e multifocal, com o intuito de explicitar as nuances e paradoxos de sua trajetória artística. Para tanto, traçamos um rápido panorama histórico, político e cultural de Porto Rico; a seguir, utilizamos os cinco discos lançados pela banda entre 2005 e 2014 como marcadores temporais de nosso esforço de contextualização, passando a abordar – além da produção e da repercussão dos álbuns em si – detalhes da trajetória pessoal dos membros da *Calle 13* e reflexões sobre sua atuação midiática enquanto celebridades latino-americanas. Com isso, logramos construir um panorama sólido da carreira do grupo musical porto-riquenho que nos empresta sua discografia como objeto de análise.

¹⁷ Trecho da introdução “*El Viaje*”, que tem participação de Eduardo Galeano e abre o disco “*Multi_Viral*” (2014).

4.1 HISTÓRIA E NUANCES SOCIOCULTURAIS DA MÚSICA DE *NOSSA AMÉRICA*

Resulta óbvio afirmar que a música – como expressão sociocultural intrínseca à coletividade humana – não só já existia nas civilizações originárias do continente americano pré-invasão, como também possuía elevada importância em diversas de suas práticas cotidianas. Todavia, começamos este capítulo ressaltando tal fato por uma razão que consideramos importante: de modo geral, os registros históricos que abordam e problematizam a música latino-americana o fazem a partir da perspectiva dos povos colonizadores. Como sustentam Larrégle *et al* (2014),

En los libros, cuya materia es la historia musical de la región [...] la definición de lo que se entiende por Latinoamérica, América Latina, Hispanoamérica, Iberoamérica, Indoamérica resulta una presencia constante; justamente porque organiza el contenido delimitando qué tipo o clase de música puede ser abordada. No obstante, algunas aclaraciones no son más que excusas para reafirmar el carácter externo de la perspectiva analítica que en sus orígenes ha sido europea y, desde hace ya varias décadas, es estadounidense. (p. 49).

Dada esta conjuntura, nos parece crucial – levando em conta a perspectiva epistemológica sob a qual orientamos a construção deste trabalho – dar ênfase ao fato de que as mestiçagens, hibridizações e transculturações que construíram o que hoje conhecemos como música latino-americana não foram encontros saudáveis e recíprocos entre mundos e cosmovisões distintas. Pelo contrário: estes fenômenos foram parte de um mesmo processo violento de colonização exploratória, que vem acometendo nosso continente ao longo dos séculos e nos formando – a duras penas – como povo.

Resulta ejemplificador de la vigencia de los mecanismos coloniales la comprensión de las tradiciones musicales de la región en el marco del intercambio cultural en lugar de exponer un proceso histórico que implicó la conquista, la dominación, el sometimiento y la persecución de la población originaria, tanto como de la implantada, producto de la esclavitud [...]. (LARRÉGLE *et al*, 2014, p. 49).

Conscientes dessa conjuntura histórica adversa, damos início ao nosso esforço de contextualização da música de *Nossa América* a partir dos primeiros sinais de uma *música mestiça*, registrados por diversos estudiosos. A partir daí, abordamos quatro séculos de evolução musical para chegar, por fim, ao cenário estético, fonográfico e midiático dos dias atuais. Neste recorrido, compreendemos a participação crucial e hegemônica das tradições musicais europeias na construção da conjuntura atual, todavia sem ignorar o apagamento e a marginalização das expressões sonoras indígenas e africanas – tanto aquelas que existiam antes da colonização, quanto aquelas desenvolvidas durante este problemático processo histórico.

4.1.1 A música *criolla* como origem (séculos XVI, XVII e XVIII)

A música produzida na América Latina é reconhecida – desde o mais longínquo registro de sua existência – por sua diversidade, criatividade e qualidade ímpares. Colocando-a em perspectiva, porém, compreendemos algo ainda mais constante em sua trajetória até os nossos dias: suas intensas mudanças. Como afirma Recasens,

[...] la historia musical iberoamericana ofrece un ejemplo de la transformación constante de los aspectos que la componen, sean éstos literarios (textos, poesías, improvisaciones), sonoros (forma, melodía, ritmo, instrumentación o textura musical) o performativos (estilos y contextos en los que se interpreta la música). (2010, p. 16).

Tal particularidade pode ser explicada pela ocorrência de diversos processos migratórios (forçados ou não), conflitos armados, transformações nos idiomas (tanto locais quanto das metrópoles coloniais), progressos e retrocessos materiais e técnicos, intervenções políticas e religiosas (quase sempre intimamente ligadas), mudanças de caráter econômico, entre outros tantos fatores cruciais para a formação dos contextos sociais de onde essa expressão artística emerge (RECASENS, 2010; BERNAND, 2009). Os primeiros registros da música feita na América colonial provêm do que os historiadores e musicólogos chamam de música *criolla*¹⁸, e aparecem ao final do século XVI – primeiro da invasão europeia. Logo das primeiras ocupações permanentes e da criação das primeiras cidades coloniais, se inicia o processo de replicação das estruturas socioculturais europeias: arquitetura, vestimentas, comidas, religião, idiomas, costumes cotidianos e expressões artísticas – dentre elas, a música. É nesse contexto, inclusive, que alguns dos principais instrumentos musicais de nossa atual cultura sonora chegam ao continente: violões, violas, violinos, arpas, órgãos e trombetas, entre tantos outros (BERNAND, 2009). *Fruto da mescla* entre elementos da metrópole e das culturas originárias (e aqui aludimos tanto aos instrumentos e vozes quanto às múltiplas maneiras de utilizar ambos), a referida música *criolla* era considerada profana e inferior pelos clérigos católicos, e sua circulação entre a população considerada comum desafiava as estéticas e narrativas oficiais das lideranças europeias. Ademais, a Igreja tratava como herética toda e qualquer expressão musical além daquelas utilizadas nos rituais católicos, de modo que as festas e celebrações locais alheias à religião oficial não raro eram objeto de perseguição e censura (LARRÉGLE *et al*, 2014; BERNAND, 2009).

¹⁸ O termo *criollo* se refere originalmente aos indivíduos nascidos da união (muitas vezes forçada) entre membros dos povos originários e colonizadores. Na música, adquire posição antagônica às expressões tradicionais da cultura urbana europeia. (LARRÉGLE *et al*, 2014; BERNAND, 2009)

Todavía, o plano de catequizar os povos originários – posto em prática desde o princípio do processo de colonização – fez com que o cenário mudasse de forma gradual com o passar dos anos. Como afirma Bernand (2009, p. 92), “*la introducción de elementos profanos dentro de lo religioso es quizás el elemento más importante de la estrategia de la evangelización*”. Como parte das táticas de domínio e adaptação dessas populações aos costumes tradicionais das sociedades de além-mar, os colonizadores passaram a adotar certa permissividade na relação com as estéticas musicais dos povos colonizados. É importante ressaltar, porém, que tal permissividade era relativa e regulada pela Igreja – fato que obrigou a população local a aprender com os elementos europeus de forma muito mais arbitrária do que recíproca, motivo pelo qual “*la música exclusivamente étnica no hubiera podido contribuir a esta criollización que fue el primer paso hacia la música latina del siglo XX*”. (BERNAND, 2009, p. 97). Sobre as características estéticas das novas expressões musicais locais, ainda conforme a autora:

Los españoles introducen también una escala musical más amplia que la pentatónica indígena y un repertorio melódico y poético, transmitido a la vez oralmente y por mediación de escritos como los cancioneros. La música barroca peninsular impone sus compases ternarios y binarios, siendo las más frecuentes las de (3/4 y 6/8) y que gracias al puntillo, pueden ser reducidas a compases binarios. Según los musicólogos, la americanización de la música barroca se debe a la generalización sistemática de esas estructuras rítmicas. La reproducción no es copia fiel del original ya que los acentos de los tiempos fuertes y débiles se desplazan según los instrumentistas. (p. 89).

A partir do século XVII, intensifica-se a chegada de indivíduos africanos escravizados ao continente – movimento criminoso que, de forma dialética, potencializa e enriquece a hibridização sonora por aqui. A carga cultural trazida por essas populações provocou uma nova (e ainda mais intensa) série de transformações na música que veio da Península Ibérica e se reconfigurou na América colonial a partir do contato com os povos originários. Como exemplifica Bernand (2009, p. 90), “*en este proceso de americanización, los esclavos negros y los libertos han desempeñado un papel fundamental dando a las percusiones una relevancia que no tenían en Europa y creando células rítmicas nuevas*”. Destas múltiplas mesclas de influências musicais ocorridas no território que hoje habitamos surge o que a autora chama de *estéticas mestiças*, nas quais a intensa circulação de distintos gêneros considerados antagônicos – religioso e profano; clássico e popular; rural e urbano; africano, indígena e europeu – é característica essencial para sua formação (2009, p. 103-104).

Com o passar dos anos, estas expressões sonoras oriundas da mescla entre povos e classes sociais distintas acabaram se solidificando, tornando-se tão cotidianas quanto as estéticas clássicas e religiosas e, em muitos casos, insurgindo-se contra elas. O crescimento das

folias populares (conhecidas como *fandangos*¹⁹) e o declínio das festas religiosas – fenômenos registrados ao longo dos séculos XVII e XVIII – modificaram gradualmente as narrativas poéticas e as estéticas musicais da época. Por meio de metáforas e engenhosos jogos de palavras, os artistas populares passaram a falar cada vez mais de amor e sexualidade, de paixão e abandono, do cotidiano difícil e da alegria dos festejos, de humor e subversão²⁰ – em suma, de tudo que era considerado heresia. Neste então, proliferaram-se os ritmos executados nos fandangos, como a *rumba*, a *zamba*, a *cueca* e a *marinera*, além de ritmos europeus – como a *valsa* e a *polka* – reconfigurados a partir das influências populares. De modo similar espalharam-se pelo continente as estruturas líricas conhecidas como “*décimas*”, consideradas “*la expresión poética, estética, de lo cotidiano*”. (BERNAND, 2009, p. 102). A essa altura, as emoções compartilhadas nas expressões musicais mestiças das diversas regiões do continente já geravam certa homogeneização: apesar dos numerosos e distintos ritmos, a história similar e as subjetividades em comum dos diferentes povos que formam o caldo cultural do continente – bem explicitadas no conceito de *Nossa América*, de Martí – fazem com que as características presentes na música do continente possibilitem tal afirmação.

La organización cultural y sonora del muy amplio territorio que involucra a América Latina y al Caribe muestra relaciones y correspondencias que exceden las fronteras políticas de segmentación continental, así como a través de diferentes lenguas, diversas perspectivas cosmogónicas, múltiples prácticas religiosas e, incluso, pueden unificar experiencias sociales conformadas por estratos económicos antagónicos. (LARRÉGLE et al, 2014, p. 48).

Sintetizando os processos históricos analisados até aqui, podemos afirmar que a construção identitária oriunda das expressões sonoras produzidas e reproduzidas na América Latina colonial tem na *música mestiça* o seu principal estandarte de pioneirismo. Ressaltamos, em conformidade com Bernand (2009),

[...] la importancia de esta expresión artística en la construcción de identidades locales, populares, criollas, híbridas y, sobre todo en sus aspectos profanos, festivos, “populares”, su capacidad a la vez subversiva (atravesar las fronteras) e integrativa, gracias a los múltiples procesos identificatorios contenidos en los ritmos y en las palabras. (p. 91).

¹⁹ Palavra de origem andaluz usada para referir-se – de forma genérica – aos espaços públicos considerados marginais (como bares, hospedarias e tabernas) e às músicas populares executadas ali. (BERNAND, 2009, p. 98).

²⁰ Bernand (2009, p. 102) exemplifica tal prática através do seguinte registro histórico: “en 1768 la Inquisición detuvo en Michoacán a un tal Pablo Joseph Loza, acusado de haber cantado coplas que mostraban la inaidad de Dios en el transcurso de un fandango en una taberna: ‘Nadie se valga de Dios / Dios no es bueno para nada / quien se valiera de Dios / Su alma será condenada’. [...] Estas coplas fueron entonadas en un ‘fandango’, ‘es decir, en un baile, un festejo’. El autor del texto, un tal Miguel Gallardo, era mulato, de oficio obrajero”.

4.1.2 Nacionalismos inventados, urbanização e midiaticização (séculos XIX e XX)

A primeira metade do século XIX foi profundamente marcada pelos processos de independência das metrópoles coloniais, ocorridos em praticamente todas as regiões de nosso continente. A libertação da extensa maioria dos territórios colonizados modificou nossas sociedades de forma vertiginosa. A inédita autodeterminação criou a necessidade de estabelecer novas identidades coletivas, que gerassem um pertencimento de ordem nacionalista, demanda à qual os governos da época se dedicaram intensamente. Como explica Madrid (2010, p. 227), *“el nativismo decimonónico intentó desarrollar un sentido de pertenencia basado en el territorio compartido, un discurso en el que la noción de identidad comenzó a construirse en relación al ‘otro’ europeo”*. Frith (1996 *apud* Bomfim, 2018, p. 73), por sua vez, ressalta que *“a identidade é sempre um ideal, e que a dimensão musical permite uma experiência real do que esta utopia poderia ser”*. Tal afirmação quiçá explique porque a música – dentre as múltiplas estratégias utilizadas na construção destes discursos nacionalistas – tenha se destacado tanto.

La cultura y el arte, y en especial la música, tuvieron un papel preponderante en la creación de circuitos de pertenencia a ámbitos nacionales. Así, la creación de músicas nacionales y el desarrollo de proyectos esencialistas de investigación musicológica que validaran esas músicas como emblemas de la nación, se dieron la mano con la construcción de los mismos Estados nacionales y con los discursos nacionalistas que pretendían naturalizarlos. (MADRID, 2010, p. 228).

É crucial ressaltar que tais expressões musicais de cunho nacionalista foram encomendadas aos artistas eruditos da época, sem a participação ativa das camadas artísticas populares. Ademais, edificaram-se sob a sombra de um paradoxo complexo: por um lado, estes musicistas buscaram apropriar-se de elementos do imaginário popular – tais como narrativas do universo *criollo*, além de lendas indígenas e africanas –, a fim de construir um discurso de simetria entre as elites europeias e as classes consideradas subalternas na formação identitária das novas nações; por outro, estes mesmos artistas seguiram tratando as estruturas tradicionais da música erudita europeia como base quase dogmática, mantendo viva a separação entre obra de arte e cultura popular ainda vigente na época. Como sustenta Madrid (2010, p. 229), *“queda claro que, para estos artistas, la música folclórica o popular sólo podía tener valor universal al ser ‘rescatada’ y resignificada para someterla a formas musicales y técnicas de composición europeas”*. Tais práticas representam de forma bastante clara a relação ambígua entre os anseios de pertencimento cosmopolita – alimentados pelas elites da época – e a apropriação deliberada de aspectos da cultura local na construção de um imaginário patriótico, fomentando

o uso estritamente político de “*la presencia de comunidades indígenas y negras que, aunque marginadas, se ofrecían como emblemas de autenticidad popular para validar discursos de identidad nacional*”. (2010, p. 229). Como explica o autor:

Estos procesos se dan siempre en condiciones de desigualdad de poder, cuestión que es fundamental tener en cuenta para comprender el carácter neocolonial de los proyectos nacionalistas y la forma en que tienden a despojar de su capital cultural a las comunidades social y étnicamente más marginadas, en aras del espejismo de un pacto hegemónico supuestamente incluyente. (MADRID, 2010, p. 228).

É lógico inferir que, neste momento histórico, as elites já compreendiam a música para além de uma expressão artística trivial, mas como um “produto cultural que possui maior capacidade de transcender fronteiras geográficas e definir lugares, o que implica na importância de compreensão da dimensão de territorialidade que as expressões musicais apresentam”. (BOMFIM, 2018, p. 73). As narrativas musicais, conforme Bernand (2009, p. 106), “*provocan emociones compartidas e identificaciones que impregnan o modelan las conductas, mucho más intensamente que los textos escolares o las proclamas oficiales*”. Entendemos, assim, que a percepção de tais características intrínsecas à música está diretamente ligada à criação dos nacionalismos musicais, “*herramientas fundamentales en los procesos de homogeneización y control que caracterizaron la construcción de los Estados nacionales de la región*”. (MADRID, 2010, p. 233). Por outro lado, como fruto da dialética inerente aos processos históricos da humanidade, esta época marcou também o surgimento de outra percepção subjetiva crucial no desenrolar da música latino-americana do século que se avizinhava: a impossibilidade de edificar uma independência cultural utilizando-se das mesmas bases do legado colonial (LARRÉGLE *et al*, 2014).

A conjuntura do final do século XIX e da primeira metade do século XX fizeram com que as canções realmente populares exercessem seu poder de coesão identitária com maior sucesso do que as tentativas de construção de uma música erudita nacional. Em relação aos discursos sobre identidades nacionais em si, aliás, este ínterim foi palco de uma inevitável mudança de paradigma, ocorrida a partir de alguns fatos históricos subsequentes:

El colapso de la monarquía en Brasil, el triunfo de las últimas luchas independentistas contra el imperio español en Cuba, la abolición de la esclavitud en ambos países, las políticas migratorias y la práctica reinención de la sociedad argentina, la Revolución mexicana, la modernización económica del Perú y, sobre todo, el surgimiento de los Estados Unidos como un nuevo poder colonial en las Américas, fueron acontecimientos históricos que marcaron la resignificación de los discursos de pertenencia nacional a partir tanto de cuestiones locales de raza y clase como de nuevos tipos de relaciones internacionales con Europa y con el poderoso vecino al norte del río Bravo. Dicho contexto histórico dio pie al desarrollo de los discursos

nacionalistas modernos latinoamericanos en las primeras décadas del siglo XX. (MADRID, 2010, p. 227-228).

Outro fenômeno que modificou as bases organizacionais e as percepções identitárias das sociedades latino-americanas foi o surgimento (e a proliferação exponencial) dos meios de comunicação massivos. Conforme Madrid (2010, p. 230-231),

[...] la aparición de los medios de comunicación, en especial la radio y el cine, ayudó a conformar nuevos géneros nacionales y a crear estereotipos culturales. El desarrollo de estos nuevos símbolos se dio como resultado de una serie de procesos en los que se negociaron una gran variedad de elementos, desde proyectos impulsados por la iniciativa privada hasta directrices políticas de Estado, desde la mirada autorreflexiva hasta la respuesta a las expectativas foráneas de una otredad latinoamericana, y desde la fe positivista heredada del siglo XIX hasta la adopción de los nuevos credos eugenésicos que dominaron las creencias raciales de la época.

É nesse espaço temporal – que culmina nos primeiros anos da década de 20 – que nascem as indústrias fonográficas, cinematográficas e radiofônicas, já com várias das características a partir das quais as conhecemos na atualidade. Estes novos aparatos midiáticos se beneficiaram mutuamente em vários âmbitos, mas principalmente no que tange ao intercâmbio de avanços tecnológicos e na resultante potencialização da difusão de bens culturais em escala regional, nacional e internacional. Como afirma González (2010, p. 206), “*la asociación entre ellos definirá la naturaleza mediática, modernizante y multinacional de la cultura popular de masas*”. A hegemonia das recém-criadas indústrias do disco, do cinema e do rádio sobre a difusão de conteúdo nas décadas seguintes construiu o chamado *star system*²¹, expressão do domínio estadunidense sobre o mercado de gravação e distribuição de tais produtos midiáticos, que cristalizou a organização destas indústrias em um *modus operandi* de cunho capitalista.

No que se refere especificamente à música, este movimento tomou caminhos distintos em âmbito nacional e internacional na grande maioria dos países da América Latina. Por um lado, ao emergirem as massas populares como novos atores políticos de elevada importância, vários governos de cunho populista passaram a valorizar expressões culturais outrora consideradas inferiores. Nessa época, tal qual afirma Bernard, “*la rumba, la samba, el bolero, el tango, la ranchera, se convierten en pasiones urbanas como el fútbol*”. (2009, p. 105). Como resultado, os ritmos e estilos locais ganharam força e apoio oficial para difundir-se,

²¹ Conforme Vladi (2011, p. 74), a lógica do *star system* prevê “um grande investimento em estrelas que garantem um bom retorno de vendas como uma forma de equilibrar os prejuízos em relação a outros artistas que não conseguem alcançar o sucesso comercial, e assim garantir o retorno de altos investimentos em produção e circulação de mercadorias que se posicionam no mercado para atender a um consumo massivo e altamente segmentado”.

solidificando-se em âmbito nacional e, em alguns casos, continental²². Por outro lado, a internacionalização destes ritmos e estilos em relação às potências econômicas da época fez a música de nosso continente ganhar ares de exotismo, trazendo à tona um estigma que nos persegue até os dias atuais. As narrativas sobre sensualidade, expressão de emoções e celebrações festivas como o carnaval construíram, a partir de pontos de vista preconceituosos e em geral alheios à nossa realidade, uma imagem de atraso social para nossos países. Como sustenta Bernand (2009, p. 105-106), para o contexto global da época e sob o prisma artístico em geral, “*América Latina es el reflejo salvaje, prístino, de los Estados Unidos*”. Fenômenos similares voltaram a surgir no seio da indústria fonográfica durante todo o século XX, quando a ideia de uma “música do resto do mundo” exotizada – a *world music* – foi utilizada como estratégia publicitária para a venda de discos em grande escala.

A música latino-americana voltou a ter um novo *boom* mundial entre as décadas de 80 e 90 do século passado, em uma conjuntura bastante parecida. O nicho de mercado aberto pela população de migrantes latino-americanos residentes nos Estados Unidos causou, inclusive, a mudança das principais gravadoras antes localizadas em metrópoles do continente para novas sedes no estado da Flórida, consolidando o monopólio estadunidense sobre a parcela *mainstream* internacional da música produzida por aqui.

4.1.3 Música de protesto, música de resistência

Paralelamente à internacionalização dos ritmos latino-americanos em direção a regiões externas ao continente, houve também um crescimento exponencial na circulação musical *entre* os países de *Nossa América*. À medida em que a metade do século XX se aproximava, tal movimento reforçou gradativamente as identidades populares compartilhadas entre as distintas nações que formam a América Latina, assim como o pensamento crítico ao *modo de vida capitalista* moderno²³ cada vez mais hegemônico em nossos países. Após a Segunda Guerra Mundial, com as novas diretrizes do poder político global em vias de estabelecimento, quase todos países do continente experimentaram a reconstrução de seus projetos nacionais. A partir dos anos 50, as grandes cidades latino-americanas cresceram de forma abrupta, como resultado

²² No século passado, as indústrias fonográficas de países como Brasil e México estabeleceram importante penetração em toda América Latina. O mesmo vale para Argentina e Colômbia, ainda que de forma menos abrangente.

²³ Aqui, faz-se importante ressaltar as diversas vertentes musicais críticas surgidas no continente ainda na primeira metade do século XX. Entre vários exemplos possíveis, cito a música insurgente da Revolução Mexicana (décadas de 1910 e 1920), as poéticas andinas do argentino Atahualpa Yupanqui e a música anarquista dos chilenos Nicanor e Violeta Parra.

de um fluxo migratório oriundo das zonas rurais causado pela industrialização massiva do trabalho (GONZÁLEZ, 2010). A conjuntura global polarizada pela Guerra Fria – que na América Latina tem como exemplo máximo a Revolução Cubana de 1959 e suas repercussões – gerou uma série de conflitos político-ideológicos ao redor do continente, propiciando o contexto perfeito para a emergência de governos autoritários e ditaduras militares. Tal conjuntura afetou diretamente as expressões artísticas, como explica Velasco (2007).

Desde su comienzo, estos nuevos proyectos nacionales precipitaron crisis estructurales, lo que trajo como consecuencia un oleaje de represión, violencia, persecución y censura. Justamente, frente a este ambiente enrarecido y militarizado, la juventud reaccionó elaborando propuestas estéticas e ideológicas que hicieron del arte un vehículo para la protesta y la crítica. (p. 141-142).

Na contramão do *star system* e com forte influência das narrativas revolucionárias da época, começaram a surgir os embriões do movimento que mais tarde seria conhecido como *música de protesto*, cuja expressão mais conhecida é a *Nueva Canción Latinoamericana*: estética que emerge com força a partir da conjuntura política efervescente da época e traz a questão do domínio cultural para o centro dos debates públicos. A música – já consolidada como a expressão artística mais popular do continente – teve importância central no combate às estruturas estatais repressivas em toda a América Latina, já que nesse momento histórico, como explica Bomfim (2018, p. 75-76), “a canção popular é vista como meio de expressão de ideias, e a arte como instrumento de formação de consciências, de intervenção no debate público e divulgação massiva de ideais políticos”.

Apesar de constantes desde o século XIX, os impulsos de integração entre as nações latino-americanas – de caráter político, econômico e cultural – despontaram com real intensidade a partir dos anos 60 do século passado, avivando a circulação do cancionero folclórico por todo o continente. Uma das várias vertentes deste movimento foi a *Nueva Canción*, que – assim como outras experimentações musicais latino-americanas – é resultado do processo de renovação deste folclore, ocorrendo no limiar entre a atualização das estéticas tradicionais e a mescla com referências contemporâneas, incorporando as narrativas de cunho sócio-político recorrentes naquele momento histórico (GONZÁLEZ, 2010; BOMFIM, 2018). Como elucidada Velasco (2007, p. 144-145),

[...] la Nueva Canción Latinoamericana nace en un momento histórico de conflictos y de necesidades políticas y sociales. Se erige como canal de reacción y expresión en contra de la dictadura, a favor de los derechos de los ciudadanos, en contra del imperialismo, sobre la base de la sabiduría de un pueblo que es inspiración y, a su vez, valuarde de la identidad que urge ser rescatada. Así [...] se convierte en un símbolo de

consciencia latinoamericana, expresada en la continuidad y consonancia de ideas compartidas sobre el destino que deben tener los pueblos de América Latina.

Em perspectiva histórica, o evento que “oficializou” esta nova vertente musical aconteceu em 1967, na ilha de Cuba: trata-se do “Primeiro Encontro Internacional da Canção de Protesto”, organizado pela *Casa de Las Américas* e com participação de artistas de vários países do continente. A partir deste encontro, quedaram mais claras e consolidadas as características não só da *Nueva Canción*, mas da *música de protesto* como movimento amplo, ressaltando seu uso consciente como aparato de luta contra o imperialismo e a favor dos processos de transformação social com orientação revolucionária. Conforme Velasco, “*el fin principal perseguido con este encuentro fue responder a preguntas sobre el género, y abrir canales efectivos para la divulgación de esta nueva manifestación musical*”. (2007, p. 146). Nos parece interessante ressaltar que a proposta ventilada pelas canções de protesto “*resultaba demasiado radical para los medios y la industria musical de la época, acostumbrados a mantenerse fieles a repertorios estabilizados en el tiempo o a participar de fenómenos nuevos pero articulados desde el interior de la propia industria*”. (GONZÁLEZ, 2010, p. 212). Por essa razão, coube à tal movimento musical gerir-se a si mesmo – o que ocorreu de forma heterogênea e adaptada às conjunturas próprias de cada país. Como resultados importantes deste rompimento parcial com as indústrias fonográficas hegemônicas, destacamos: a abertura de novos espaços para apresentações ao vivo fora das casas de concerto tradicionais, como festivais da canção; e a criação de selos fonográficos independentes para a divulgação deste movimento musical. Conforme Velasco (2007),

Las creaciones musicales circunscritas en este género se estructuraron partiendo de una doble referencia: una propiamente latinoamericana, orientada a estimular el espíritu crítico y revolucionario de los pueblos, hermanados por una matriz sociohistórica común y por una lucha antiimperialista compartida contra Estados Unidos. La otra, se basó en las referencias nacionales y locales de carácter cultural, que matizan y particularizan la creación musical de acuerdo con las influencias regionales recibidas por los cantautores. (p. 140-141).

Por um lado, as narrativas das letras ventilavam uma ideia de unidade latino-americana, caracterizada pelas semelhanças das lutas históricas e conjunturas adversas de seus países. Por outro, o movimento reforçava a particularidade enriquecedora das expressões musicais – folclóricas ou não – específicas de cada uma das nações do continente. Além disso, esta música funcionava como instrumento de crítica à indústria fonográfica hegemônica e suas estéticas construídas com orientação estritamente mercantilista. Compreendemos, assim, que este movimento musical de proporção continental foi espaço de inovação e impulso criativo, de

expressão da nossa riqueza cultural e de fomento à participação crítica dos povos nos processos políticos que definem seus destinos e o destino de seus descendentes. Por isso, como resume Velasco (2007)

[...] hablar de la Nueva Canción es hablar del espíritu innovador y emprendedor de una época, de una generación que se pensaba en colectivo y que, como fenómeno continental, implica variadas formas de expresión musical relacionadas entre sí por la utilización de los ritmos populares y locales, junto con una manifiesta protesta revolucionaria. (p. 149).

É importante esclarecer que a *música de protesto*, como movimento cultural amplo, abrange vários nichos para além da *Nueva Canción*, que aqui ganha especial atenção por seu destaque neste processo. A crítica social apareceu também na salsa, no rock e em diversos outros formatos, estilos e gêneros musicais ao longo do século XX. No intuito de exemplificar a diversidade de países onde tal movimento se fez presente no período histórico aqui abordado, elencamos alguns dos seus maiores expoentes (tanto dentro da *Nueva Canción* quanto fora dela, com a consciência plena de que deixaremos importantes nomes fora de nossa lista): *Amparo Ochoa*, *Gabino Palomares* e *Oscar Chávez*, no México; *Pablo Milanés* e *Silvio Rodríguez* em Cuba; *Katia Cardenal*, *Luis Mejía Godoy* e *Carlos Mejía Godoy*, na Nicarágua; *Soledad Bravo*, *Gloria Martín* e *Alí Primera*, na Venezuela; *Ana y Jaime*, na Colômbia; *Jatari* e *Enrique Males* no Equador; *Tania Libertad*, no Peru; *Los Jairas*, na Bolívia; *Inti Illimany* e *Victor Jara* – assassinado pela ditadura militar de Augusto Pinochet em 1973 –, no Chile; *Facundo Cabral* e *Mercedes Sosa*, na Argentina; *Alfredo Zitarrosa*, *Daniel Viglietti* e *Los Olimareños*, no Uruguai; *Geraldo Vandré*, *Gilberto Gil*, *Milton Nascimento*, *Chico Buarque* e *Caetano Veloso*, no Brasil; entre tantas outras e outros. Em nosso entendimento, a existência das várias vertentes da *música de protesto* – em uma conjuntura marcada por fortes disputas de sentidos entre dois planos civilizatórios antagônicos – apenas reforça a importância histórica deste movimento como marco de resistência artística e popular no continente.

4.1.4 Conjuntura da indústria musical e contexto político no século XXI

Na atualidade, qualquer abordagem científica acerca da conjuntura comunicacional do século XXI – por ampla ou limitada que seja, esteja onde estiver o objeto – passará obrigatoriamente pelas revoluções tecnológicas exponenciais ocorridas a partir do advento e da popularização da Internet. Não é nenhum exagero afirmar que as lógicas de funcionamento de todos os grandes meios de comunicação massiva (jornal, televisão, rádio, cinema, indústria

fonográfica, etc.) foram afetadas, sem exceção, pelo fenômeno da web nos últimos vinte anos. Para além das mudanças de *modus operandi* nos conglomerados midiáticos hegemônicos, a presença intensificada da Internet na vida cotidiana de parcelas da população consideradas público-alvo por estes meios possibilitou que formas alternativas de produção, divulgação e consumo de conteúdo comunicacional também se solidificassem ao redor do mundo. A indústria da música, foco dessa reflexão acerca da conjuntura contemporânea, possivelmente seja aquela que experimentou a maior quebra de paradigma neste século. Conforme Vladi:

A possibilidade de gravar e colocar a música disponível na rede mundial de computadores para ser ouvida e trocada em arquivos de MP3 por milhões de pessoas cria uma nova perspectiva e uma nova tensão no ambiente musical. Essa possibilidade de distribuição reconfigura o consumo musical e muda principalmente o papel que as indústrias fonográficas vêm desempenhando desde a aparição da música gravada no final do século XIX. Há uma alternância nas relações de poder dando mais espaço para artistas e gravadoras independentes, o que possibilita o surgimento de novas regras e novos atores no business da música. (2011, p. 76).

É importante ressaltar que essas mudanças nas lógicas de produção, divulgação e consumo de música não foram suficientes para quebrar as hegemonias sobre o mercado, apesar de terem aberto novas possibilidades transformadoras fora da indústria fonográfica tradicional. Do ponto de vista do consumo, a relativa queda na venda de discos físicos registrada ao longo do presente século não significa que as pessoas abdicaram da música como produto. Os serviços de streaming contemporâneos como *Spotify*, *Deezer* e *iTunes* quiçá sejam o melhor exemplo destas novas maneiras de ouvir música. No âmbito da divulgação, por sua vez, a publicidade veiculada nos meios de comunicação massivos segue firme, apenas ampliada para atuar também no seio das plataformas online. Sob o prisma de quem produz música, por fim, é bem verdade que a ampliação do acesso às tecnologias digitais popularizou múltiplas ferramentas, potencializando as possibilidades de criação e registro. É também verdade, porém, que quase toda a tecnologia de ponta segue sob o domínio das grandes gravadoras, chegando a ser acessível para a extensa maioria dos artistas apenas após o tempo necessário para a criação de novas tecnologias de ponta. Como efeito desse lapso temporal, o lucro desproporcional gerado pelo acesso exclusivo e monopolizado às novidades tecnológicas segue intacto. Outro ponto importante, neste sentido, diz respeito à desmaterialização da música e à flexibilidade oriunda desta nova realidade, que é um dos bastiões da ampliação das possibilidades participativas. Tal como afirma Martini (2018), porém, esta mesma desmaterialização obriga musicistas e produtores a atuarem em espaços

ainda mediados pelas diretrizes econômicas hegemônicas, de modo que a disseminação cultural em si acaba por ocupar uma posição secundária em relação à obtenção de sucesso financeiro. Como sustenta Vladi (2011, p. 78),

A indústria musical, mais ampla do que a fonográfica, é um espaço para a articulação das relações sociais nas quais a música é produzida, consumida e gera sentidos, mas toda a engrenagem é parte de um sistema que almeja lucros, portanto vender música significa estar atento à relação de produção e consumo. [...] A música popular massiva é, portanto, um produto proveniente da industrialização e mercantilização da cultura que atua com uma produção em série que tem como meta a busca pelo lucro.

Desse modo, compreendemos que as novas tecnologias do século XXI não foram capazes de derrubar as hegemonias do século XX, ainda que tenham sido responsáveis por um processo de renovação das lógicas de atuação, numa transição gradual que resultou nas bases atuais das indústrias da música popular. Em suma, o aumento exponencial do acesso aos processos de produção, divulgação e consumo de música possibilitou uma série de rupturas importantes, mas não logrou desconstruir a base funcional capitalista agressiva daqueles que detém o monopólio deste mercado, mantendo suas principais características intactas. Nesta hegemonia residem algumas das tensões que consideramos importantes para a compreensão da música latino-americana no contexto contemporâneo.

Em primeiro lugar, é importante compreender que “a música popular massiva se organiza em gêneros para atender a um consumo variado e segmentado, uma classificação fundamental para as estratégias da indústria da música [...]”. (VLADI, 2011, p. 70). Esta organização orientada pelo lucro financeiro é um dos eixos centrais da compreensão do panorama atual globalizado, visto que “embora a inserção dos artistas nesse mercado-mundo seja variável – a indústria investe em determinados gêneros, enquanto outros são postos (ou se colocam deliberadamente) à margem”. (GUSHIKEN, 2014, p. 25). E no que se refere à música latino-americana, a indústria fonográfica hegemônica – que segue sob o domínio cultural e econômico dos Estados Unidos e da Europa – continua reproduzindo a grande maioria dos padrões do século XX. Como afirma Azenha (2006, p. 9), “existe uma certa circularidade na visão do mercado para artistas latinos como limitado, em qual a marginalização do passado justifica uma subsequente marginalização na organização e estratégias de investimento das gravadoras”. Tal visão parcial do mundo explica, por exemplo, porque o *reggaeton* – considerado o principal expoente *pop* da música latino-americana deste século – passou a ser considerado um produto cultural realmente rentável apenas quando seu sucesso entre os estadunidenses da segunda e terceira geração da diáspora latina formou um nicho de mercado impossível de ignorar (GUSHIKEN, 2014). No Brasil, apesar da relativa entrada deste ritmo no

circuito nacional na primeira década deste século, o verdadeiro *boom* do *reggaeton* – sucesso na grande maioria dos países vizinhos da América Latina já há décadas – ocorreu apenas na segunda metade da década de 2010, de modo concomitante ao investimento financeiro massivo da indústria musical hegemônica no gênero. Tal como explica Azenha (2006, p. 9),

O mercado para música latina nos Estados Unidos e os mercados na América Latina têm sido vistos como limitados por causa do baixo poder aquisitivo, pirataria, linguagem, e a noção equivocada que existe uma preferência geral para música dos Estados Unidos e Europa. Com a distribuição digital o acesso limitado a Internet também contribui para esta visão de um mercado limitado. Apesar de que estas limitações são em parte corretas, a realidade é muito mais complexa. Como sempre as decisões sobre o quê produzir, promover, e distribuir não são uma simples reflexão das realidades dos mercados e das demandas do consumidor. As percepções de mercados e as decisões que resultarão dessas percepções são altamente influenciadas por preconceitos culturais e visões parciais do mundo.

Para além destas nuances já quase paradigmáticas das indústrias fonográficas hegemônicas, as duas primeiras décadas deste século mantiveram algumas das principais tendências de ordem sócio-políticas do século passado: as lógicas de mercado dominam diversas correntes políticas ao redor do planeta e reverberam na América Latina; a dicotomia e a exacerbação das violências simbólicas e físicas entre polos políticos opostos aumentam e diminuem de forma cíclica, não raro sendo usados como tática de campanha eleitoral e justificativa para atitudes antidemocráticas; por consequência, aumenta também a perseguição sistemática das expressões artísticas contra-hegemônicas, usadas como forma de resistência e visão crítica da realidade. É importante compreender que a revolução tecnológica modificou profundamente a maneira como estes fenômenos se dão na prática, mas seu sentido de fundo segue praticamente intocado.

Em suma, e em perspectiva dialética, a conjuntura da música latino-americana contemporânea engloba tanto a manutenção dos dispositivos hegemônicos de controle mercadológico, quanto múltiplas possibilidades de rompimento dessa lógica a partir da popularização da tecnologia. É no espaço entre estes polos aparentemente opostos e nas suas complexas relações que o trabalho da *Calle 13* – objeto de nossa pesquisa – nasce, cresce e dá frutos, diretamente influenciado pela conjuntura sociopolítica adversa que segue permeando a realidade de nosso continente.

4.2 CALLE 13 E PORTO RICO EM CONTEXTO

A *Calle 13*²⁴ é um grupo musical porto-riquenho criado em San Juan, no ano de 2004, liderado pelos meio irmãos René Pérez Joglar, conhecido como *Residente*, e Eduardo Cabra Martínez, conhecido como *Visitante*. A partir de 2006, a irmã mais nova de ambos, Ileana Cabra Joglar, conhecida como *PG-13*²⁵, passou a compor a linha de frente da banda, que lançou cinco álbuns de estúdio entre 2005 e 2014, vencendo um total de 22 *Grammys Latinos* e três *Grammys*, entre outras premiações. Em 2015, seus integrantes anunciaram a sequência de suas carreiras em formato solo: René com a conhecida alcunha de *Residente*, dando continuidade a muitas das características estéticas que consagraram a música da *Calle 13*; Eduardo como produtor musical, se notabilizando pelo trabalho com artistas como *Gustavo Cordera*, *Shakira* e *Jorge Drexler*, entre outros; Ileana como intérprete e compositora, apostando na mescla entre gêneros tradicionais caribenhos e música contemporânea em seu projeto denominado *iLe*. Em seu momento de esplendor, o grupo chegou a contar com 11 musicistas integrantes acompanhando concertos e turnês por todo o mundo, e boa parte deles segue trabalhando com René, Eduardo ou Ileana. Apesar de muitos meios de comunicação que anunciaram o fim da banda, seus integrantes deixaram claro em vários momentos que se tratava de um hiato de tempo indeterminado, quedando aberta a possibilidade de um retorno no futuro.

O começo da trajetória artística do grupo teve forte influência da cena *reggaeton*, gênero que aparece como um dos principais expoentes da música popular caribenha contemporânea, de amplo alcance no continente latino-americano. Diferente dos principais artistas do gênero na época, porém, o trabalho da *Calle 13* carrega desde o seu princípio o teor de crítica social que caracterizou toda a sua carreira, muito por causa da influência do *rap* nas líricas compostas por Residente. Apesar de o *reggaeton* seguir presente como uma das referências estéticas da banda, os álbuns seguintes consolidaram um estilo caracterizado pela combinação de diversos ritmos e influências, constituindo uma estética própria que seguiu evoluindo ao longo dos anos.

²⁴ O nome do grupo se refere à rua onde seus membros moravam, no bairro de Trujillo Alto, em San Juan.

²⁵ Os apelidos “Residente” e “Visitante” dizem respeito às identificações que os irmãos René e Eduardo eram obrigados a dar a um guarda de segurança toda vez que entravam do condomínio onde o primeiro vivia. “PG-13”, por sua vez, se refere à classificação para filmes estadunidenses que proíbe seu consumo por menores de 13 anos. O apelido foi dado por um primo de Ileana, que ainda era menor de idade quando começou a cantar com o grupo. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20130120031209/http://www.lacalle13.com/entrenlosquequieran/index.php?option=com_content&view=article&id=82&Itemid=145>. Acesso em: 15 abr. 2020.

O grupo se notabilizou por misturar gêneros e estilos, como rap, rock, reguetón, cumbia, candombé, ska, entre outros. Em decorrência da dificuldade de encaixar o Calle 13 em alguma definição, a dupla acabou rotulada por parte da imprensa como “música urbana”. O termo é em grande parte referente à mistura de rap e reguetón, gêneros dominantes em sua constituição identitária – ambos são considerados movimentos musicais de periferia que acabaram alcançando distintos estratos sociais após serem apropriados por públicos e indústrias culturais. (BOMFIM, 2018, p. 73-74).

A experimentação e as mudanças constantes – características presentes em toda a trajetória da *Calle 13* – edificaram um legado marcado pela originalidade estética. Suas linhas de arranjo alternativas, influenciadas por gêneros musicais e movimentos culturais heterogêneos, fizeram de Eduardo Cabra o produtor com mais nomeações e premiações na história dos *Grammy Latino*. Por outro lado (e tão original quanto), a potência lírica das composições de René Pérez – já presente como forma de subversão do próprio gênero no qual a banda estava inserida em seus primórdios – marcou toda a carreira do grupo. A linguagem disruptiva das letras de *Residente*, aliás, é uma nuance crucial para a compreensão do trabalho da banda:

El lenguaje para Calle 13 constituye una potente arma para confrontar al otro tanto musical como socialmente. Una de las aportaciones medulares del dueto es la reproducción de registros cotidianos que conglomeran y funden con inventiva jergas de diversos estratos sociales y generacionales. En sus canciones se sintetizan hablas populares y códigos lingüísticos de la cultura urbana del país mediante el enriquecimiento de las expresiones y la transposición de múltiples discursos orales. Esa exploración de la lengua coloquial opera bajo transgresiones gramaticales y semánticas como el uso de barbarismos, anglicismos, regionalismos y spanglish a la par con transgresiones de contenido por el montaje obsceno de las imágenes y situaciones. (DÍAZ-ZAMBRANO, 2010, p. 133).

Utilizando estas características de arranjo e discurso como eixo, a *Calle 13* construiu uma carreira pautada pela denúncia e enfrentamento da situação política, social e cultural de Porto Rico e da América Latina na contemporaneidade. Como pontua Hernández Prieto (2018, p. 62), “*los miembros de Calle 13 son conocidos por el contenido social de sus comentarios, declaraciones y por sus canciones sobre temas controversiales de la actualidad latinoamericana*”. Com forte apelo a uma identidade regional baseada na ideia de um continente unido apesar de suas diferenças, as narrativas de suas canções deixam transparecer posicionamentos contra a desigualdade, a repressão, a discriminação, as guerras, as ditaduras, o imperialismo e tantas outras questões de ordem política, econômica e social. Como afirma Hernández Prieto (2018, p. 62),

Además, por medio de su humor, y al relacionarlo con la comedia, sus canciones reflejan cómo la persona común se enfrenta a ello diariamente. Es decir, no solo se

encuentra crítica en sus canciones sino también resignación. Se puede considerar que la intención de Calle 13 era impactar desde su identidad regional al individuo latinoamericano.

Além disso, seu discurso também “*aporta consejos para no seguir en esa vida superflua y efímera sino encantarse del mundo, de las personas y de la vida misma con el fin de encontrar sentido*”. (HERNÁNDEZ PRIETO, 2018, p. 80). O senso crítico e a postura ativista dos membros da *Calle 13*, aliás, não se limitaram às suas canções, aparecendo também nas várias campanhas de cunho social em que se envolveram: além da luta pela independência de Porto Rico, campanhas de conscientização sobre o uso de armas de fogo e sobre o tráfico de pessoas se destacam na caminhada artística do grupo. Entendemos que a banda utilizou o amplo alcance de público advindo de seu sucesso de forma consciente e direcionada, promovendo iniciativas e difundindo suas mensagens de crítica social a partir dos próprios meios de comunicação massivos que muitas vezes afronta em suas narrativas. Como sustentam Destefanis e Tillet (2012, p. 11), “*en la medida en que establece redes con instituciones que incluyen las esferas pública y privada, cabe cuestionar su oposición al poder dominante*”, uma vez que este ativismo praticado desde as entranhas da indústria cultural hegemônica pode soar paradoxal e hipócrita. No entanto, “*Calle 13 no es el único en recurrir a la conveniencia de la cultura y los medios masivos para promover sus causas*”. (DESTEFANIS; TILLET, 2012, p.11). Entendemos que tais práticas nasceram junto com as revoluções tecnológicas que suscitaram a globalização das informações, como uma adaptação à nova realidade comunicacional e como possibilidade de uso subversivo dessa nova conjuntura. Utilizando o *mainstream* como canal para veicular suas narrativas, “*Calle 13 construye un discurso en el que reivindica la causa latinoamericana que difunde en sus espectáculos multitudinarios*”. (DESTEFANIS; TILLET, 2012, p. 11).

Tomando essa primeira apresentação geral por base, optamos por organizar essa parte de nosso capítulo de contextualização em ordem cronológica, utilizando os lançamentos de cada um dos cinco álbuns da *Calle 13* – que formarão nosso corpus de pesquisa – como “marcadores” desta “linha do tempo”. Antes de tais explicitações, porém, realizamos um breve recorrido pela história de Porto Rico, com o objetivo de apresentar a conjuntura social e cultural da qual emerge o grupo. Depois, nosso foco recai sobre os aspectos conjunturais da trajetória da banda, onde exploramos: recortes da história pessoal dos seus membros; episódios que ilustrem as posições políticas e culturais destes sujeitos, e sua relação com autoridades políticas e meios de comunicação massivos; as nuances que permearam a produção, o lançamento e a repercussão dos discos em si. Entendemos que tal abordagem estabelece um

panorama amplo e consistente da carreira da *Calle 13*²⁶, fornecendo um conhecimento prévio necessário para guiar a análise em profundidade das canções que são objeto da presente pesquisa.

4.2.1 Porto Rico: colônia em pleno século XXI

A ilha de Porto Rico, assim como os demais territórios insulares da região do Caribe, tem sua história marcada pela influência política de potências estrangeiras. Foi invadida pela Espanha em 1493, na segunda viagem de Cristóvão Colombo às Américas. Nesta época, a ilha era habitada por indígenas *tainos* – oriundos da atual América do Sul – que se organizavam em variadas tribos espalhadas por mais de 9 mil km² de território. A partir de 1505, a consolidação do domínio espanhol e a subsequente escravização destes povos originários acabaram gerando uma queda drástica da população que ali vivia, levando os espanhóis a reporem a mão de obra forçada com milhares de africanos escravizados. Já em 1535, a ilha passou a fazer parte do Vice-reino de Nova Espanha, que na época ocupava a maioria das ilhas caribenhas e se estendia do norte do atual território dos Estados Unidos até a atual Venezuela.

A bem sucedida resistência local às sucessivas tentativas de invasão à ilha por parte de ingleses e holandeses, nos séculos seguintes, serviu de alicerce para a construção de um senso de nacionalismo entre os porto-riquenhos. Todavia, durante a onda independentista vivida por toda a América Latina no século XIX, Porto Rico não contava com movimentos políticos pró-independência fortes o bastante para cogitar livrar-se do jugo espanhol. Apesar de alguns levantes revolucionários sem sucesso, a ilha acabou solidificando-se como uma capitania geral do então Reino da Espanha em 1831. Tal condição perdurou até o ano de 1898, “quando a Espanha, derrotada pelos Estados Unidos na guerra de independência de Cuba, foi obrigada a ceder aos norte-americanos Porto Rico, as Filipinas e a ilha de Guam, no Pacífico, como indenização de guerra” (BAGGIO, 1997, p. 32). A partir de então, a ilha passou à condição de território não incorporado dos Estados Unidos.

Uma das poucas colônias remanescentes em *Nossa América* em princípios do século XX, Porto Rico manteve-se subjugada à sua nova metrópole através de governos militares por décadas a fio, contexto que levou ao surgimento de novos movimentos independentistas –

²⁶ Para a construção deste panorama, utilizamos como fontes biográficas primárias o site oficial da banda (recuperado em seu formato original via web.archive.org) e sua página no *Facebook*, além de diversos aportes trazidos por trabalhos acadêmicos que utilizam o grupo como objeto, captados em nossa *pesquisa da pesquisa*. Disponíveis em: <<https://web.archive.org/web/20130115222719/http://www.lacalle13.com/entrenlosquequiera>> e <<https://www.facebook.com/calle13oficial>>. Acesso em: 15 abr. 2020.

sendo o Partido Nacionalista de Porto Rico (PNPR), fundado em 1922, o principal deles. Liderado por Pedro Albizu Campos a partir da década de 1930, o PNPR passou a enfrentar o governo colonial pela via armada, protagonizando diversos conflitos com a polícia local. As crescentes tensões levaram os Estados Unidos a organizarem eleições livres na ilha em 1948, e em 1952 o governo local anunciou uma mudança de status político em relação ao governo estadunidense, passando à condição de Estado Livre Associado, que se mantém vigente até hoje. Antes disso, em 1950, quando a nova condição política da ilha ainda estava para ser confirmada, membros do Partido Nacionalista realizaram um ataque a Harry Truman, então presidente dos Estados Unidos, ambicionando chamar a atenção internacional para a condição colonial de Porto Rico. Com o insucesso da investida, o líder Pedro Albizu Campos foi preso e o conflito perdeu força.

Apesar das relativas autonomias conquistadas durante o século XX, a faceta colonialista da relação entre Estados Unidos e Porto Rico segue intacta, mantendo a ilha em um limbo entre a anexação à metrópole como unidade federativa e a independência total como nação soberana. A legislação aplicada à população dá direitos civis estadunidenses aos locais – que podem circular livremente pelo território continental do país norte-americano – enquanto mantém a governança da ilha sob controle estadunidense em praticamente todas as questões fundamentais. Conforme Bomfim, “Apesar da permissão para elaboração de Constituição para gestão interna, o governo de San Juan está sujeito ao Congresso dos EUA através da cláusula territorial: sua soberania cabe ao Legislativo estadunidense e os poderes existentes na ilha são revogáveis”. (2018, p. 78). Além disso, foram várias as tentativas de transformar o inglês em idioma oficial do país, com o intuito claro de apagar a cultura hispânica predominante entre a população local. Ademais, como elucida Baggio (1997),

Ao longo do domínio norteamericano, Porto Rico foi transformado numa peça-chave na política militarista e intervencionista dos Estados Unidos, devido às seguintes razões: a necessidade de defender o Canal do Panamá e seus acessos marítimos, as intervenções militares na região do Caribe, o controle das atividades navais e das rotas marítimas no Atlântico Sul, a criação de um centro de treinamento e de um campo de provas para armamentos e, finalmente, a convocação de porto-riquenhos para o serviço militar nas Forças Armadas dos Estados Unidos. (p. 32).

É sintomático que, apesar de todas essas atitudes opressoras levadas à cabo pelos governos estadunidenses, os valores culturais porto-riquenhos tenham seguido muito distantes daqueles praticados na América do Norte. A conjuntura política complexa da ilha, porém, fez surgir uma via alternativa à situação colonial de Porto Rico: a anexação oficial aos Estados Unidos, na condição de 51º estado da federação. Em princípios do século XXI, os porto-

riquenhos participaram de dois plebiscitos, que propunham três caminhos possíveis para a resolução do impasse: a continuidade da condição de Estado Livre Associado; a oficialização da ilha como unidade federativa dos Estados Unidos; a independência de Porto Rico como estado soberano. Realizadas em 2012 e 2017, respectivamente, as consultas não tiveram validade oficial por não alcançarem o quórum necessário, muito por conta de um boicote realizado pelos partidos de oposição ao crescente movimento pró-anexação de Porto Rico à potência econômica norte-americana. O imbróglio é cheio de nuances e paradoxos, e enquanto boa parte da população porto-riquenha vê a chamada “*estadidad*” com bons olhos, a maioria dos congressistas estadunidenses reluta em deixar os cidadãos da ilha acessarem seu território livremente, algo que seria condição básica para a anexação. Por outro lado, os independentistas se aferram às óbvias divergências culturais entre Porto Rico e Estados Unidos para defender seus ideias, ressaltando os abusos governamentais cometidos em mais de um século de colonização. Como argumenta Baggio (1997, p. 36),

A realidade porto-riquenha possui elementos particulares dentro do contexto latino-americano: um país duplamente colonizado, em diferentes momentos, por países com culturas diversas. Porto Rico é marcado por uma profunda contradição: a manutenção de uma cultura mestiça, com fortes raízes hispânicas e africanas, ao lado da subordinação econômica e política aos Estados Unidos. Como permanecer sendo porto-riquenho, sem alcançar a soberania política?

Apesar da estrutura governamental colonizada, o nacionalismo porto-riquenho se mantém vivo em diversas facetas da sociedade local. Para além das tentativas de acordo político, a cultura da ilha é vibrante e percorre caminhos muito próprios, gerando representatividade e pertencimento à população. É nesse contexto de disparidades que surge a *Calle 13*, quiçá o principal representante da luta simbólica coletiva pela independência de Porto Rico travada em princípios deste século.

4.2.2 “*Calle 13*” (2005)

Nascidos de uma família de classe média de San Juan, Eduardo Cabra e René Pérez seguiam rumos distintos na construção de suas carreiras profissionais antes de fundarem a *Calle 13*: o primeiro é bacharel em Contabilidade e Ciências da Computação pela Universidade de Porto Rico, mas já sustentava seu caminho como artista em uma banda chamada *Bayanga*, onde explorava fusões entre *reggae*, *ska*, *rumba* e *música brasileira*; o segundo, por sua vez, é bacharel em Belas Artes pela Escola de Artes Plásticas de San Juan e mestre em Belas Artes pela Savannah College of Art and Design, em Georgia, Estados Unidos.

Antes de investir em sua carreira como *rapper*, trabalhou com arquitetura e cinema, tanto na Espanha quanto em Porto Rico. René, que cultivava desde muito jovem o passatempo de escrever letras em formato *rap*, procurou Eduardo para que este produzisse arranjos que comportassem suas líricas, com o intuito de lançar algumas canções via Internet. Ainda em 2004, os irmãos lançaram duas músicas de forma independente, usando-as para estabelecer seus primeiros contatos com as gravadoras da ilha. Após algumas negativas, fecharam a produção do seu primeiro álbum com a *White Lion*, que possuía em seu *cast* artistas de prestígio local como *Tego Calderón* e *Julio Voltio*, referências para René e Eduardo. Frutos desta parceria, os singles “*Se Vale To-To*” e “*Atrévete-Te-Te*” foram os primeiros da banda a tocarem nas rádios de Porto Rico. Todavia, a canção que alavancou a trajetória do grupo, preparando o terreno para que seu primeiro álbum já alcançasse o sucesso quase de imediato, foi “*Querido F.B.I.*” – canção de protesto pelo assassinato do líder revolucionário pró-independência Filiberto Ojeda Ríos, morto naquele ano em uma operação da polícia estadunidense na ilha. A faixa foi lançada apenas 30 horas depois do crime e divulgada na Internet, algo bastante incomum para a época, chamando a atenção da mídia pela controversa carga de protesto político e estampando a capa de vários jornais locais. “*Calle 13*”, primeiro disco do grupo, veio a público em novembro de 2005, e no mês seguinte ao seu lançamento o então governador de Porto Rico, Aníbal Vilá, convidou os irmãos a participarem de uma campanha contra os disparos com armas de fogo para o alto durante as festas de Ano Novo, prática até então comum na ilha caribenha. O single “*Ley de Gravedad*” foi lançado como parte de uma campanha pública que logrou diminuir o número de mortos e feridos pelos disparos de forma considerável naquela virada de ano. Como afirma Díaz-Zambrana (2010, p. 131), “*esta entrada consagratória al escenario musical del país desde una platea tan altamente politizada evidencia el fundamento contestatario con el que se aproxima Calle 13 a las cuestiones sociales y de estatus*”.

O ano seguinte ao lançamento do primeiro álbum da *Calle 13* foi marcado pelos primeiros grandes shows da banda em Porto Rico, por sua primeira turnê internacional pelas Américas Central e do Sul e por uma série de colaborações com nomes importantes da cena musical latino-americana da época. A ascensão meteórica do grupo se solidificou com o sucesso de mais duas canções: “*Japón*” e “*Suave*”. A essa altura, suas músicas já figuravam nas listas das mais tocadas em vários países do continente, como México, Colômbia, Venezuela, Perú, Equador, Argentina e Chile. No final de 2006, com o processo de produção do segundo disco já em andamento, a *Calle 13* venceu o *Grammy Latino* nas três categorias em que foi indicada, se consolidando de vez no cenário *mainstream* latino-americano.

4.2.3 “Residente o Visitante” (2007)

O segundo trabalho de estúdio da *Calle 13* foi lançado no começo de 2007, e é definido pela própria banda como “*el disco más oscuro, más fuerte y más obscuro que há grabado el grupo*²⁷”. Além das letras satíricas e da experimentação musical cada vez mais pronunciada, o álbum marcou momentos de suma importância na trajetória do grupo, dos quais destacamos alguns: “*Residente o Visitante*” foi o primeiro trabalho em que as colaborações com outros artistas e grupos de renome são constantes e fazem parte da construção da narrativa – participaram *Bajofondo*, *La Mala Rodríguez*, *Tego Calderón*, *Orishas* e *Vicentico*; o álbum foi o primeiro lançamento com a presença de Ileana Cabra como membra oficial do grupo, participação solidificada com o decorrer dos anos e parte importante da identidade estética da *Calle 13*; foi o primeiro de três discos do grupo lançados pela *Sony BMG Norte*, divisão latino-americana da *Sony Music*, uma das principais expoentes da indústria fonográfica contemporânea a nível global.

Os singles “*Tango del Pecado*”, “*La Cumbia de los Aburridos*”, “*Pa’l Norte*” e “*Un Beso de Desayuno*” foram difundidos massivamente em toda a América Latina, levando o álbum à primeira posição do *Top Latin Albums* – lista promovida pela revista especializada estadunidense *Billboard* – e à frequentes aparições de seus videoclipes no canal de televisão *MTV*. Ainda em 2007, a banda venceu o *Grammy Latino* em duas das quatro categorias às quais foi indicado. Em 2008, “*Residente o Visitante*” ganhou o prêmio *Grammy* de melhor álbum latino, primeira premiação de nível global recebida pela banda porto-riquenha.

4.2.4 “Los de Atrás Vienen Conmigo” (2009)

O terceiro disco da *Calle 13* marcou o seu rompimento total com a cena *reggaeton* da qual participava de forma mais ou menos ativa até então: é o primeiro trabalho do grupo onde o ritmo não aparece em nenhuma canção. “*Los de Atrás Vienen Conmigo*” contou com um número recorde de singles – sete no total, sendo que o primeiro deles, “*Que Lloren*”, é quicá o mais emblemático e polêmico em âmbito midiático, por sua letra que critica de forma incisiva os cantores de *reggaeton*, acusando-os de cantar canções sem sentido com a intenção única de alcançar as paradas de sucesso.

27

Disponível

em:

<https://web.archive.org/web/20130120031209/http://www.lacalle13.com/entrenlosquequieran/index.php?option=com_content&view=article&id=82&Itemid=145>. Acesso em: 17 abr. 2020.

A esta altura, o compromisso social presente no trabalho da banda é bastante claro, consolidado pelo teor sociopolítico de muitas das canções deste álbum. No que tange à estética, as fusões de estilos musicais diversos encontram-se bastante pronunciadas neste trabalho: o disco mistura as referências prévias do grupo com ritmos como salsa, candombé uruguaio, música balcânica, música eletrônica e até mesmo rock, solidificando seu caráter experimental e a originalidade de sua proposta. As participações seguem sendo uma dinâmica importante no trabalho da *Calle 13*, que nesse álbum colabora com nomes importantes da música latino-americana, como o exitoso grupo mexicano *Café Tacvba* e o músico e ativista político panamenho *Rubén Blades*.

O ano de lançamento de “*Los de Atrás Vienen Conmigo*” é marcado também por uma experiência que pode ser considerada um divisor de águas na carreira da *Calle 13*: em busca de conhecer melhor o extenso continente latino-americano e consolidar a identidade da banda, *Residente* e *Visitante* – acompanhados de seu irmão Gabriel Cabra, do baterista Ismael Cancel, do cinegrafista Johnny Salazar e do segurança Brian Rodríguez – viajam por alguns meses pelo interior de Nicarágua, Colômbia, Venezuela e Peru. A aventura foi registrada em vídeo e lançada no documentário “*Sin Mapa*”, exibido pela *MTV* e pelo Festival de Cinema de Nova York, em 2009. O filme registra a difícil realidade dos confins do continente através das lentes de Johnny, que constantemente entrevista René e Eduardo, além de documentar os passos do grupo. Ademais, de modo paralelo aos distintos momentos da viagem, relata a rotina de shows e os paradoxos da repentina fama de um grupo que, em menos de um ano, havia saltado do completo anonimato para as paradas de sucesso de todo o continente. Ainda em 2009, René é convidado a ser anfitrião do prêmio *MTV Awards*, onde se aproveita do espaço para realizar uma série de intervenções de cunho sócio-político, além de vestir camisetas onde, por exemplo: homenageou a cantora argentina *Mercedes Sosa*, falecida naquele ano; defendeu a independência de Porto Rico, denunciando o domínio colonial estadunidense, criticou o golpe de Estado ocorrido em Honduras naquele ano; recriou o então presidente colombiano Álvaro Uribe, chamando-o de paramilitar. Na mesma noite, a *Calle 13* venceu o referido prêmio na categoria “melhor artista urbano”. O álbum “*Los de Atrás Vienen Conmigo*” recebeu, ainda naquele ano, outros cinco *Grammys Latinos*.

4.2.5 “*Entren Los Que Quieran*” (2010)

Com a faceta politizada e contestatária de seu trabalho cada vez mais consolidada, a *Calle 13* lançou aquele que é considerado por muitos como seu disco mais importante: “*Entre*

Los Que Quieran”, quarto álbum de estúdio do grupo. O compromisso social desenvolvido gradativamente nos anos anteriores aparece de forma acentuada em um apanhado heterogêneo de canções densas e complexas, tanto no que diz respeito aos temas das letras quanto à inventividade dos arranjos. A evolução estilística do grupo é marcada pela utilização de elementos do folclore latino-americano – com referências à *Nueva Canción*, ao *merengue*, à *cumbia* e ao *ska* –, além de ritmos como *afrobeat* e *rock*, entre outros. Este foi o último lançamento sob o selo da *Sony Music*, tema abordado com ironia já na introdução do disco, que conta com algumas das canções mais emblemáticas da carreira da *Calle 13*. Destacamos algumas delas: “*Calma Pueblo*”, lançada com um polêmico videoclipe onde um grupo de atores nus corre pelas ruas do distrito financeiro de San Juan, possui uma letra mordaz que ataca diretamente o estilo de vida consumista ocidental contemporâneo, fazendo referência crítica a grandes corporações empresariais, governos, Igreja, meios de comunicação massivos e indústria fonográfica; “*Vamo’ a Portarnos Mal*”, lançada na página oficial da banda no *Facebook*, trata de desobediência aos dogmas sociais conservadores; “*El Hormiguero*”, composta com interação de fãs do grupo via *Twitter*, trata de questões relacionadas à imigração no continente, incluindo fragmentos de discursos de personalidades como o Subcomandante Marcos (ELZN²⁸), Che Guevara e Salvador Allende; “*Latinoamérica*”, quiçá a mais importante canção da história da banda, que aborda o continente em perspectiva unificadora dos povos face os problemas sociais comuns e conta com a participação das cantoras *Totó La Momposina*, da Colômbia, *Susana Baca*, do Peru, e *Maria Rita*, do Brasil, que canta um trecho da canção em português. “*Entre Los Que Quieran*” recebeu dez nomeações ao *Grammy Latino*, das quais venceu nove – recorde na carreira da banda –, além de receber o *Grammy* de melhor álbum urbano latino em 2010.

O videoclipe de “*Latinoamérica*”, lançado já em 2011, alcançou um milhão de visualizações apenas três dias após sua divulgação, chegando a alcançar o 3º lugar no ranking mundial da revista *Billboard*. Aquele ano ainda foi marcado pela primeira turnê europeia da banda, que passou por Espanha, França, Noruega, Bélgica, Alemanha, Dinamarca, Londres, Itália, Suíça e Holanda em mais de 20 apresentações. A *Calle 13* também foi responsável pela abertura do *Grammy Latino* de 2011, onde apresentou um arranjo sinfônico de “*Latinoamérica*” orquestrado pelo Maestro *Gustavo Dudamel* e interpretado ao vivo pela *Orquesta Sinfônica Simón Bolívar*, ambos da Venezuela. Em 2012, o grupo foi porta-voz de uma campanha da *UNICEF* contra o tráfico de pessoas, gravando o documentário “*Esclavos*

²⁸ Exército Zapatista de Libertação Nacional, fundado em 1994 no estado mexicano de Chiapas.

Invisibles” em colaboração com o canal *MTV*, utilizando a música “*Prepárame La Cena*” como tema. Nesta época, o ativismo dos membros da banda ganhou intensidade, estendendo-se para: depoimentos de apoio a causas sócio-políticas e ambientais latino-americanas em vários meios de comunicação; participação constante em movimentos pró-educação pública; apresentações ao vivo cujo ingresso foram alimentos não perecíveis, posteriormente doados à população necessitada

4.2.6 “*Multi_Viral*” (2014)

O quinto e último disco de estúdio da *Calle 13* veio a público em 2014, envolto uma forte expectativa causada pelo contexto de lançamento do single “*Multi_Viral*”, que dá nome ao álbum, no ano anterior. Em junho de 2013, Residente visitou a embaixada do Equador em Londres, onde se encontrava exilado o programador e jornalista australiano *Julian Assange* – fundador do *WikiLeaks*, plataforma responsável pela divulgação de milhares de documentos confidenciais do governo estadunidense, referentes principalmente às guerras no Iraque e no Afeganistão. O encontro teve como intuito a composição de um tema que abordasse temáticas como a objetividade dos grandes conglomerados de imprensa, o acesso à informação e as políticas exteriores do governo dos Estados Unidos. Para tanto, *Residente* e *Assange* criaram a hashtag #*JulianAssangeCalle13* no *Twitter*, lançando aos seus seguidores uma série de questões cujas respostas seriam utilizadas na construção da narrativa de “*Multi_Viral*”. A proposta teve participação massiva dos usuários da rede social, que enviaram milhares de frases e ideias, contribuindo ativamente na referida composição. A música foi lançada em novembro do mesmo ano, e toda sua divulgação prévia foi realizada através da mesma *hashtag* utilizada para a interação entre a *Calle 13*, *Julian Assange* e seus seguidores²⁹.

O álbum “*Multi_Viral*” seguiu a trilha da já consolidada postura crítica e ativista do grupo, que pela primeira vez lançou um trabalho de estúdio através de seu próprio selo discográfico, batizado de *El Abismo*. Além da participação de *Assange*, as canções do álbum contam com outras colaborações importantes, como a de *Eduardo Galeano* na introdução “*El Viaje*”, onde o escritor narra um trecho do seu livro “*Bocas del Tiempo*”, a do cantor cubano *Silvio Rodríguez*, a do jamaicano *Biga Ranx* e a da palestina *Kamilya Jubran*. A mescla de ritmos heterogêneos seguiu constante, com destaque para a inserção de gêneros até então

²⁹ Informações disponíveis em: <<https://www.elespectador.com/noticias/cultura/cuando-julian-assange-y-rene-perez-escupieron-con-musica-la-cara-del-tio-sam-articulo-849942>>. Acesso em: 18 abr. 2020.

inéditos na trajetória do grupo, como o *reggae* e a *música nórdica*. O mesmo vale para as produções audiovisuais, de caráter crítico complementar às potentes letras da banda.

O último disco lançado pela *Calle 13* foi indicado ao *Grammy Latino* daquele ano em nove categorias, vencendo duas delas. “*Multi_Viral*” ainda recebeu o prêmio *Grammy* de melhor álbum de rock alternativo/latino em 2014. Após uma longa turnê de divulgação do disco, o grupo anunciou o recesso de tempo indeterminado que segue vigente no momento em que escrevemos este trabalho. O hiato, porém, não impediu que a *Calle 13* recebesse seu último prêmio já em 2015: o vídeo de “*Ojos Color Sol*”, canção em que colabora o cantor cubano *Silvio Rodríguez*, venceu o *Grammy Latino* na categoria “melhor vídeo musical versão curta”. Os 22 troféus conquistados pela banda a tornam a atual recordista da premiação.

5 PROBLEMATIZAÇÕES E APROFUNDAMENTOS TEÓRICOS

“*Se hacen eternas cuando las quieren, y siempre viven, y nunca mueren. Cuando se duermen, son indefensas y se despiertan cuando las piensas. Si las atacan y las defienden, las más valiosas nunca se venden. Alcanza todo lo que deseas, así de grande son las ideas*” (CALLE 13, 2014)³⁰.

Na esteira das supracitadas concepções epistemológicas e metodológicas, alinhamos a apresentação e problematização dos conceitos teóricos que sustentam a proposta de abordagem construída para esta pesquisa a partir das premissas da *transmetodologia*. É em concordância com as perspectivas desta noção epistêmica que entendemos “a necessidade da fabricação teórica de hipóteses, noções, ideias, argumentos e conceitos na atividade de pesquisa comunicacional”. (MALDONADO, 2013, p. 18). Neste sentido, ainda utilizando as palavras do autor, entendemos que

[...] a prática teórica define-se como uma condição indispensável de toda pesquisa realmente científica; gerar teoria é um desafio que tem um iniciante científico e um pesquisador maduro. A pesquisa requer a produção de conhecimento teórico, por mais ênfase empírica que tenha sua estrutura de projeto, sua realização (se é séria e aprofundada) configurará questões teóricas importantes para serem trabalhadas. A práxis teórica criativa é condição necessária de toda pesquisa. (p. 18-19).

Tomando essa premissa como pressuposto, nos dedicamos ao exercício criativo de gerar teoria com ênfase nas duas noções conceituais que consideramos centrais para o esforço científico que empreendemos: a *música* – entendida como expressão artística e objeto comunicacional complexo no contexto latino-americano – e a *cidadania comunicativa*, conceito através do qual manejamos a proposta de análise empírica da presente dissertação. Em um primeiro momento, buscamos refletir de forma ampla e multifacetada acerca das expressões musicais e suas nuances, partindo das concepções epistemológicas anteriormente propostas. Nosso intuito, nesse sentido, é problematizar e aprofundar a concepção: da música como expressão cultural humana anterior aos atravessamentos midiáticos contemporâneos; das revoluções tecnológicas como agentes de transformação da música e de seu sentido social; das nuances e paradoxos da inter-relação entre indústrias fonográficas e mídias hegemônicas no último século e no presente; do *sentipensamento* como chave conceitual frutífera para entender o formato de canção como potência comunicacional cidadã. Depois, adentrando o território da *cidadania*, apresentamos alguns pressupostos para uma concepção de *cidadania complexa*, com

³⁰ Trecho da canção “*Así de Grandes Son Las Ideas*”, faixa que encerra o álbum “*Multi_Viral*” (2014).

ênfase na realidade latino-americana, antes de aprofundar nossas problematizações acerca do conceito de *cidadania comunicativa* em si. Por fim, apresentamos o que consideramos como possibilidades de *cidadania comunicativa* presentes nas expressões musicais e em suas narrativas, levando em conta todo o caminho reflexivo percorrido no presente capítulo. Almejamos, aqui, armar esquemas de argumentação que permitam atravessamentos diversos entre os pontos de vista apresentados, construindo sentido a partir do contato dos conceitos uns com os outros, com o problema/objeto da pesquisa e com a realidade vivida, em uma reflexão teórica que possa servir de alicerce para a análise comunicacional proposta neste trabalho.

5.1 DE QUE MÚSICA FALAMOS, AFINAL?

Nesse primeiro momento, temos como intuito principal abordar a música de forma ampla e multifacetada, a partir de algumas dentre suas muitas possibilidades de relação com as sociedades humanas – em especial no que tange ao contexto latino-americano – tendo como eixo central da reflexão a comunicação e a problemática de nossa proposta. Nesse sentido, a ideia é entender as expressões musicais para além da disciplina acadêmica formalizada e do produto cultural midiático, considerando suas múltiplas facetas em pé de igualdade e tratando-a como uma *linguagem* – única, subjetiva mesmo quando objetiva e universal mesmo quando pessoal, que se molda às diferenças humanas sem deixar de ser o que é: música. Nos toca reconhecê-la como expressão cultural análoga à língua falada e escrita, à dança, ao desenho, etc., e, portanto, endêmica à própria existência humana no planeta. Alinhados à essa perspectiva, propomos uma problematização própria do espectro musical em quatro abordagens distintas, porém interligadas: a música como linguagem universal e forma de conhecimento multifacetada; a revolução tecnológica e a transformação da música em produto; a canção popular massiva como resultado da estreita relação entre indústrias fonográficas e mídias hegemônicas; o *sentipensamento* como chave para compreender formato de canção como potência comunicacional cidadã. Em cada um destes subcapítulos, buscamos apresentar os aspectos que consideramos mais importantes na relação entre teoria, epistemologia e problema/objeto de pesquisa, buscando constituir um esforço crítico de aproximação entre os conceitos trabalhados e as questões problematizadas na construção da dissertação.

5.1.1 Música como linguagem e forma de conhecimento

Como previamente exposto, nesse trabalho não há uma separação formal entre o sujeito pesquisador da comunicação e o sujeito artista. De ambas as perspectivas, não nos parece difícil perceber uma relativa padronização nos esquemas de sistematização racional das expressões musicais em nossas sociedades: do ponto de vista dos estudos comunicacionais, costumamos interpretar a música como produto midiático no contexto das múltiplas revoluções tecnológicas dos séculos XX e XXI; a partir da mirada artística institucional, formalizamos a música como modo de conhecimento sistematizado em sua perspectiva técnica e estética, compreendendo conjuntos complexos de teorias e regras gerais que resultam nas estruturas (escalas, divisões rítmicas, combinações de instrumentos, etc.) que organizam sua execução e ensino no contexto ocidental. Para os fins de nossa pesquisa, porém, propomos levar em conta a seguinte reflexão: o conhecimento, no que tange à música em específico, não se restringe à sua compreensão formal a partir das lógicas acadêmicas – se expande a partir dos diversos usos que cada cultura dá para sua música e, portanto, gera conhecimento de diversos outros modos e em diversos outros contextos e situações. De modo análogo a essa percepção, também entendemos que a amplitude de tudo que há de comunicacional na música está longe de ser abrangida quando a reduzimos às nuances de seu contato com o aparato midiático. Nos parece importante ressaltar que não há com isso a pretensão de negar a importância dessas perspectivas em nossas reflexões: o que tentamos fazer é destacar a potência de todas as questões *que deixamos de levar em conta* se considerarmos tais pontos de vista como únicos e absolutos.

É tratando esse intuito como premissa que apontamos nossos esforços reflexivos para a constituição histórica da música como disciplina de estudo, entendendo-a – nesse contexto – como resultado de um longo processo de inclusão das expressões artísticas nas lógicas formais de funcionamento das sociedades ocidentais, que culminou em sua consolidação também em ambiente acadêmico. A formalização dos estudos de música na América Latina, portanto, não se dá apenas como a “ordem natural das coisas”, mas como herança deste processo histórico, transladado via incursões marítimas de exploração em séculos passados. É crucial, nesse sentido, que entendamos os padrões do presente não como naturais, e sim como *hegemônicos*. Para ilustrar o ponto de vista, podemos pensar na música de caráter religioso dominante na Idade Média europeia – muitas vezes, inclusive, a única música oficialmente permitida em tempos de controle social intenso por parte da Igreja Católica. Sua hegemonia de séculos só veio a modificar-se de forma consistente no Renascimento, já na segunda metade do segundo milênio. E mesmo nesta mudança de paradigma considerada crucial na história artística

humana, as expressões musicais populares – oriundas de culturas periféricas e camadas sociais mais pobres – não foram levadas em consideração. O surgimento do conceito de *Belas Artes*, por exemplo – que abarca a música erudita –, está ligado à intenção de separar as manifestações artísticas em dois tipos: as consideradas nobres e, portanto, dignas de fomento; aquelas praticadas pela população em geral e, por isso, consideradas secundárias. Foi o crescente interesse das burguesias pelas *Belas Artes* que modificou a posição social da música na Europa, em um movimento que construiu, como consequência, uma nova forma de hegemonia. No intuito de ilustrar tal movimento dialético, podemos utilizar como exemplo o surgimento dos mecenas – famílias ricas responsáveis pelo aporte financeiro que garantia a atuação dos artistas a partir do Renascimento. Compreendemos que a nova organização social da música europeia não só causou o fim da hegemonia da música religiosa, mas marcou também a construção de alguns dos primeiros alicerces das lógicas mercadológicas que hoje regulam o comércio de música conforme o conhecemos. Nesta época, como sustenta Cardoso (2010),

Os melhores compositores, à semelhança dos pintores e outros artistas, eram cobiçados e contratados para exercerem a sua arte, compondo e dirigindo a música de acordo com as necessidades locais. [...] Gerou-se então, não apenas uma espécie de mercado musical (contratação dos melhores) mas também a circulação dos estilos e do gosto que tendia a unificar musicalmente toda a Europa. (p. 37).

Nos parece que o modo como entendemos e organizamos a música no contexto latino-americano de hoje é também fruto desta conjuntura de separação social e hegemonia burguesa, uma vez que as mudanças surgidas no Renascimento coincidem historicamente com a colonização de nosso continente pelas oligarquias aristocráticas europeias. As lógicas de lá, todavia, foram atravessadas pelo contato com as lógicas de cá: as expressões musicais populares – dos povos originários, dos escravizados africanos e dos imigrantes europeus pobres – participaram ativamente na construção do que hoje é a nossa compreensão de música, tanto na esfera técnica e científica quanto nos seus aspectos socioculturais e de senso comum. Ainda assim, a forma como pensamos e abordamos as expressões musicais – não só na América Latina, é importante ressaltar – ainda tendem a seguir as diretrizes do pensamento formal europeu. Em nosso entendimento, esta padronização contrasta com a realidade em vários contextos e espaços geográficos distintos: no Oriente, por exemplo, a organização das técnicas e teorias musicais se dá a partir de outras escalas e métricas; na cultura dos povos originários de África e América, vemos o uso preferencial de instrumentos percussivos e a relação íntima da música e da dança com a espiritualidade como características proeminentes. Utilizamos estes exemplos para sustentar que, para nós, compreender a música conforme as diretrizes e

processos históricos que a formalizaram como disciplina de estudo no contexto ocidental, *apenas*, tende a invisibilizar diversas outras formas de expressão, organização e sistematização musical existentes na complexidade humana, assim como suas múltiplas relações com o âmbito social dos povos a que diz respeito. Em relação às abordagens científico-comunicacionais da música, por sua vez, a proximidade do modelo midiático hegemônico com indústria fonográfica nascida no último século – tema que aprofundaremos na sequência deste capítulo – pode explicar a existência de certa objetificação da música como produto comunicacional estritamente ligado ao ecossistema midiático/fonográfico de grande escala. No tempo histórico em que existimos, porém, percebe-se um aumento exponencial na atuação de artistas, bandas e coletivos musicais que rompem com estes padrões, distanciando-se cada vez mais das lógicas da indústria fonográfica hegemônica e não raro construindo sistemas paralelos de espalhamento dos seus trabalhos.

Imersos neste contexto multifacetado, julgamos procedente para as aspirações de nossa pesquisa compreender a música em nossas sociedades a partir de uma visão ampla e não-excludente, almejando não restringi-la à sistematizações e definições que enquadram uma expressão do enorme potencial criativo humano em lógicas que se reduzem a explicações estáticas e fechadas em si mesmas. A música é uma expressão cultural que faz parte do cotidiano da humanidade desde muito antes do surgimento do que atualmente chamamos de civilização. Data de tempos remotos o início do processo de imitar e replicar os sons da natureza – primeiro através dos próprios corpos, depois com a invenção de instrumentos musicais desenvolvidos com esse intuito. Organizando barulho e silêncio ordenadamente em divisões de tempo, grupos humanos de todas as regiões do planeta desenvolveram culturas musicais próprias – e se relacionaram de diversas maneiras com elas ao longo de suas Histórias. Não há sequer uma forma de organização social conhecida que não produza (ou tenha produzido) sua própria música, utilizando-a em situações que vão de celebrações populares a atividades militares, de canções de ninar a marchas fúnebres, de evocações de divindades sagradas ao lamento mais cotidiano transformado em melodia. Ao longo de milênios, a música vem sendo uma das principais vias de expressão comunicacional da humanidade, uma forma de representação simbólica usada como código vivo na construção de tradições, *ethos* e identidades plurais. Das manifestações percussivas de uma tribo isolada às requintadas apresentações das grandes orquestras sinfônicas que desfilam pelos palcos das principais metrópoles do mundo, a música acompanhou de perto a caminhada das sociedades humanas até o momento presente e tem como característica constante a *maleabilidade*: é diferente em cada lugar do mundo, como resultado do quão diferentes entre si são as culturas do mundo; se

expressa em todos os idiomas – ou sem qualquer idioma – porque comunica para além das palavras que utiliza quando canção; provoca sensações que vão da tensão ao riso, do amor à tristeza, da confraternização à introspecção. Também por isso, entendemos que o esforço racional de traduzi-la para uma linguagem acadêmica formalizada em torno de questões puramente objetivas será sempre, no máximo, uma *aproximação*.

Na presente dissertação, propomos a possibilidade de potencializar a compreensão da música como fenômeno social e comunicacional cidadão a partir de uma perspectiva *sentipensante* (FALS BORDA, 2003), através da qual buscamos entender a realidade observada a partir não só do racional e objetivo, mas também do sentimental e subjetivo – âmbitos que coexistem nos fazeres artísticos e que são inerentes à condição humana que todos nós pesquisadores experimentamos. Não perdendo de vista a necessidade de sistematizar nossas reflexões, buscamos abordar: a diversidade de nuances e especificidades da música nas relações subjetivas com os povos que a nutrem; com os ambientes (midiáticos ou não) em que circula; com as razões que levam à sua produção e distribuição; e com os usos específicos que as sociedades fizeram, fazem e podem fazer dela no futuro, tendo por norte de nossas problematizações a temática e o problema/objeto de nossa pesquisa.

5.1.2 Revoluções tecnológicas e música: expressão cultural ou *comoditie*?

Vários foram os processos históricos que deslocaram as hegemonias musicais de lugar e nos trouxeram à conjuntura dos dias atuais – tanto no contexto latino-americano quanto para além dele. Destes, quiçá o mais complexo e revolucionário tenha sido a virada tecnológica iniciada no final do século XIX e plenamente desenvolvida no século XX, que modificou a realidade social ocidental de forma profunda, constituindo (entre outras tantas coisas) o aparato midiático que hoje transpassa quase toda nossa existência coletiva. É impossível negar que este processo afetou de forma significativa – e quiçá irreversível – a maneira como as nossas sociedades se relacionam com a música. Elencamos um exemplo simples: se antes as pessoas precisavam se deslocar até o local das apresentações ao vivo, o desenvolvimento de novos dispositivos capazes de capturar, gravar e reproduzir música possibilitou o acesso massivo ao trabalho dos artistas, libertando os ouvintes da necessidade de frequentar presencialmente óperas, clubes, festivais, etc. Como afirma Benjamin (1986, p. 14), “multiplicando as cópias, elas transformam um evento produzido apenas uma vez num fenômeno de massas. Permitindo ao objeto produzido oferecer-se à visão e à audição, em quaisquer circunstâncias, conferem-lhe atualidade permanente”. A subsequente popularização do rádio potencializou a mudança

radical de paradigma, ampliando de forma vertiginosa o alcance de público e modificando completamente os modos de fazer, distribuir e consumir música. Como ônus dessa inovação tecnológica, porém, experimentamos um processo gradativo de apropriação da música pelas lógicas esmagadoras do sistema econômico vigente. Como afirmam Lima e Santini,

Quando uma circunstância, como a mudança técnica, desestabiliza o antigo equilíbrio das forças e das representações, estratégias inéditas e alianças inusitadas tornam-se possíveis. Uma infinidade de agentes sociais explora as novas possibilidades, antes que uma nova situação se estabilize provisoriamente, com seus valores e sua cultura locais. (2009, p. 51).

No caso do período histórico a que nos referimos, os agentes sociais que se aproveitaram de tais novas possibilidades, representantes de um sistema capitalista agressivo em plena expansão, consolidaram o que Martini (2018) aponta como a popularização da montagem de registros musicais como “ética ordinária”. Em um mundo que se globalizou de forma acentuada pela difusão de informações viabilizada pelo inédito alcance das ondas radiofônicas, a música rapidamente se consolidou como um objeto passível de venda para muito além do conhecido sistema de cobrança de ingressos para concertos e apresentações. Sterne (2003) apresenta este fenômeno conceitualmente como *racionalização da escuta*, que nas palavras de Martini (2018, p. 13) foi um “movimento complexo ampliado no século XX, através do qual os sons e as músicas gradualmente adquirem caráter de mercadoria e *comoditie*”. A partir daí, com a consolidação de uma indústria fonográfica especializada em alguns dos países mais desenvolvidos economicamente da época, as produções musicais ocidentais se popularizaram de forma avassaladora nos quatro cantos do globo. Martini (2018, p. 111), aqui tomando outra vez por base as ideias de Sterne (2003), explica que

A transformação das técnicas de escuta em produto do capitalismo, como objeto disponível ao mercado, não é simplesmente a invenção do disco ou do rádio, ou a popularização da comunicação à distância através do telégrafo e do telefone. O procedimento de larga escala envolve a criação de um modo de sociedade, que está localizado em um espaço-tempo específico, com características particulares, determinado por tais condições. Apesar das idiossincrasias e irrupções diversas, traz consigo a emergência do projeto modernizador do ocidente, branco, masculino, em sua lógica de acumulação ilimitada, fruto da sociedade burguesa emergente de então.

Nos parece claro que, assim como no Renascimento e em outros momentos da História, a mudança de paradigma ocorrida no século XX está diretamente ligada à atuação das classes sociais dominantes. A lógica capitalista de acúmulo financeiro irrestrito gerou, através da música, uma nova demanda de mercado que, por sua vez, deu vida (e poder) à indústria fonográfica emergente da época. Se, por um lado, a qualidade das gravações e o alcance de

público aumentaram vertiginosamente, de outro, a música passou a caracterizar-se cada vez menos como expressão sociocultural e mais como produto. O surgimento do que hoje conhecemos como *música pop* é resultado justamente deste processo, uma vez que “o contexto da música popular (a música pop, num cenário característico do nosso século) é subjacente à constituição da indústria do disco. Podemos afirmar, então, que a música pop é feita, exatamente, para ser reproduzida, para o consumo em massa” (BANDEIRA, 2001, p. 3). Nas décadas seguintes, o paradigma hegemônico de produção musical foi novamente modificado de forma profunda, a partir do surgimento de novas tecnologias de caráter digital – a Internet como principal delas – já no final do século XX. Conforme Lima e Santini (2009, p. 54):

A comunicação, a arte e a cultura sofrem profunda reorganização com o aparecimento das novas tecnologias digitais. As máquinas e os suportes eletrônicos de produção, de armazenamento e de difundir induziram a profundas transformações na forma de produzir e no que se produz. A música na era digital vive uma grande reorganização das práticas de criação e difusão.

São vários os exemplos que ilustram esta mudança: o surgimento do *mp3*, que possibilitou o compartilhamento direto de música através da rede mundial de computadores, afetando a indústria fonográfica de forma direta e incisiva, uma vez que o público que antes se limitava a comprar os discos lançados pelas grandes gravadoras passou a criar suas próprias seleções musicais, construindo novas culturas de consumo; o advento e a grande popularização de plataformas de *streaming* de música como *Spotify*, *Deezer* e *Apple Music*, já na segunda década de nosso século, que modificou ainda mais o ecossistema da indústria musical. Como sustenta Bandeira (2001):

Eliminando, portanto, a mediação – muitas vezes traduzida como “interferência” – das gravadoras, a difusão de músicas através da Internet subverte uma relação unilateral mantida pela indústria fonográfica, relação esta cada vez mais desgastada e questionada, já que os artistas vinham ocupando uma posição secundária na condução de suas carreiras. (p. 8).

Do âmago dessa nova mudança de padrões surgiram uma série de configurações – nem só positivas, tampouco apenas negativas – inéditas para a relação entre artistas e público. Não há como negar que, em suas décadas de apogeu financeiro, as indústrias fonográficas geraram uma padronização estética e de funcionamento dos seus aparatos técnicos e burocráticos. Tal domínio simbólico delegou aos artistas de menos popularidade – e/ou oriundos de zonas geográficas menos abastadas – uma posição de inferioridade, principalmente no que diz respeito ao alcance de público, em relação aos artistas *mainstream*. O surgimento de novas tecnologias de gravação mais acessíveis – tanto do ponto de vista prático como do financeiro –

trouxe consigo uma inegável democratização da produção musical, e a Internet como plataforma de livre circulação de conteúdo facilitou ainda mais a sua ampla divulgação independente. Nesse sentido, Maldonado (2012) ressalta que, livre da necessidade de altos investimentos financeiros para sua realização,

[...] a produção comunicativa de qualidade estética, de conteúdo e compromisso ético com a humanidade, depende mais das competências intelectuais e técnicas dos meso e micro produtores, e a clareza que tiverem sobre os agires cidadãos, que de grandes financiamentos condicionados por todo tipo de poderes. (p. 27).

Tal afirmação é muito válida para o contexto atual da música em nosso continente, uma vez que nos encontramos em um momento histórico *chave* em relação a ela: de um lado, a polarização cada vez maior (e atravessamentos cada vez mais intensos) entre as produções e movimentos concebidos a partir dos dogmas da indústria fonográfica hegemônica e a música como expressão sociocultural diversa e multifacetada; de outro, a popularização dos meios de produção diminuindo a distância entre o que chamamos de *underground* e o *mainstream*, possibilitando a ampla divulgação de uma música cada vez mais popular não só no que se refere ao alcance de público. Nessa conjuntura, entendemos que não se trata mais de obter uma resposta à pergunta “música: expressão cultural ou *comoditie*?”: nos toca buscar compreender as nuances da relação cada vez mais complexa entre os polos (e tudo que há *entre* os polos) dessa dicotomia, cientes de que refletir sobre uma faceta da realidade não elimina a importância das outras. Na trilha dessa perspectiva, entendemos que o surgimento dos mecenas do Renascimento, a invenção do rádio, o surgimento dos discos e as brechas abertas pela Internet fazem parte de um mesmo processo histórico em momentos diferentes. Constantes em todos esses momentos, percebemos: tanto a presença de atores econômicos obstinados em transformar a música em produto, dentro de sociedades cada vez mais mercantilistas; quanto, por consequência dialética, de cada vez mais artistas e ativadores culturais fomentando suas próprias cadeias produtivas a partir das oportunidades de relativa independência proporcionadas pelas novas realidades tecnológicas e comunicacionais que experimentamos ao longo da História.

5.1.3 Paralelos entre indústrias fonográficas e mídias hegemônicas

Como premissa deste tópico de reflexão teórica, entendemos que a consolidação da indústria fonográfica a partir das revoluções tecnológicas do século XX é análoga à solidificação dos meios de comunicação, uma vez que ambos os processos ocorreram no

mesmo espaço histórico e carregam uma profunda ligação. Se uma construiu o modo como consumimos música hoje, a outra fez o mesmo no que tange à relação íntima de nossas sociedades com os formatos hegemônicos de comunicação. A ligação entre estas duas esferas da sociedade, porém, vai muito além destes pontos coincidentes. Os meios de comunicação, conforme Moraes (2000, p. 216),

[...] foram determinantes na alteração dos modos de produção e difusão da cultura/música popular, e por consequência, nas formas de sentir, refletir e ver o mundo. O cotidiano das pessoas foi transformado irreversivelmente pelo rádio, disco, profissionalização dos artistas, lógica dos espetáculos e imprensa especializada. As relações com os meios de comunicação foram, e ainda são, contraditórias, variando da mais profunda pobreza estética, passando pelos mais nítidos e fortes interesses comerciais ou ideológicos, chegando a uma incrível e rica divulgação da produção cultural. A radiofonia e a indústria fonográfica, desde os primórdios de seu desenvolvimento como meios de comunicação de massa em meados da década de 1930, determinam modas e criam gostos, impondo gêneros e certa standardização na música popular [...].

Como podemos perceber, a relação entre as indústrias fonográficas e as mídias é repleta de ambiguidades e paradoxos, e alguns deles estão profundamente ligados a pontos cruciais para as argumentações da presente pesquisa. Neste sentido, propomos que – para uma abordagem profícua destas questões, levando em conta o contexto latino-americano – é de suma importância compreender a consolidação da indústria fonográfica como *parte* do processo tecnológico histórico que culminou no que Maldonado (2012) chama de *cultura midiaticizada* – movimento que

[...] com forte penetração, reconhecimento e eficiência na maioria das sociedades ibero-americanas, participou de modo estratégico nos intensos processos de urbanização, êxodos e fluxos, provocados pelos processos de reorganização econômica nos vários formatos do capitalismo latino-americano. (p. 23).

Os modos de vida praticados em nosso continente no presente estão profundamente marcados por este processo, e o âmbito musical reflete esta realidade. Os meios de comunicação de massa latino-americanos, porém, não trataram de hegemonizar e restringir a música a partir de determinismos técnicos e tendências formais em sua atuação: seu *modus operandi* seguiu lógicas estritamente mercadológicas, e em determinado momento a busca por novos estilos tornou-se imprescindível para que o público se mantivesse entretido e consumindo. Deste modo, as mídias acabaram abrindo um espaço importante para que expressões musicais de caráter popular tivessem seu escopo de alcance expandido e consolidado. Como afirma Moraes (2000, p. 217), “esse fato notável permitiu a diversificação e o alargamento das possibilidades de escolha dos artistas e dos ouvintes, certamente ampliando e

desenvolvendo seu universo de escuta ao invés de simples e unicamente regredi-lo”. É bem verdade que a midiáticação das populações latino-americanas hegemonizou o consumo cultural ao redor de certos padrões estéticos e narrativos, mas é também verdade que todo arranjo comunicacional apresenta brechas e possibilidades de subversão trazidas pela diversidade de usos possíveis deste aparato tecnológico (MALDONADO, 2011). Desse modo, por maior que possa ter sido o esforço de transformar a música em produto e fazê-la encaixar-se em uma lógica comunicacional predisposta pelo aparato midiático (seja via indústria fonográfica, rádio, televisão ou Internet), o que observamos na prática é a capacidade dos próprios artistas subverterem as premissas da organização comunicacional mercadológica constantemente, não raro a partir das próprias transformações tecnológicas. Como sustenta García Canclini (1998),

O que sabemos hoje sobre as operações interculturais dos meios massivos e as novas tecnologias, sobre a reapropriação que diversos receptores fazem deles, afasta-nos das teses sobre a manipulação onipotente dos grandes conglomerados metropolitanos. Os paradigmas clássicos segundo os quais foi explicada a dominação são incapazes de dar conta da disseminação dos centros, da multipolaridade das iniciativas sociais, da pluralidade de referências - tomadas de diversos territórios - com que os artistas, os artesãos e os meios massivos montam suas obras. (p. 346).

Em nosso entendimento, este ponto de vista realça um argumento importante para nossas pretensões: a música possui uma *força comunicacional própria*, que possibilita seu uso subversivo mesmo quando a lógica hegemônica não pode ser quebrada por completo. Faz-se necessário, para que não acabemos restringindo nossa compreensão da música às suas características dentro da lógica midiática hegemônica, levar em conta as especificidades que permitem que esta dialética nasça. Neste sentido, Martini (2018) afirma que:

Antes de mapear o que a música comunica em específico, através de sua estrutura melódica, através de sua letra, através do gênero musical da qual faz parte, vale frisar que a música é força comunicativa global e comunica sua própria forma. Comunica ritmos musicais, mas também ritmos de ocorrência, ela comunica sua própria enunciação como modo de viver o tempo individual, mas compartilhado. A escuta musical tem essa forma dialética de nos conectar coletivamente pelo que nos toca de mais subjetivo. Ela se objetifica ao conectar subjetividades. E aí entra a dimensão comunicacional que a torna operacionalização do cotidiano. Inscrita como ritmo no tempo da vida, a música transforma-se no cotidiano. (p. 89).

Também nesse sentido, e apesar de nossa visão crítica permanente em relação à homogeneização cultural levada à cabo pelas indústrias fonográficas hegemônicas, temos clareza quanto à impossibilidade de compreender amplamente nosso problema/objeto de pesquisa ignorando o fato de que, seguindo um padrão comum às nossas sociedades contemporâneas, as canções da *Calle 13* se caracterizam também como produtos midiáticos de

alcance massivo – e tal característica, inclusive, é de suma importância para compreender as possibilidades de produção de *cidadania comunicativa* destas canções. Concordamos com Bourdieu (1996), quando este argumenta que:

Ao fim do processo de especialização que levou ao aparecimento de uma produção cultural especialmente destinada ao mercado e, em parte como reação contra esta, de uma produção de obras ‘puras’ e destinadas à apropriação simbólica, os campos de produção cultural organizaram-se, de maneira muito geral, no estado presente, segundo um princípio de diferenciação que não é mais que a distância objetiva e subjetiva dos empreendimentos de produção cultural com relação ao mercado e à demanda expressa ou tácita, distribuindo-se as estratégias dos produtores entre dois limites que, de fato, jamais são atingidos, a subordinação total e cínica à demanda e a independência absoluta com respeito ao mercado e às suas exigências. (p. 162).

Desse modo, e como resultado do conjunto de nossas reflexões, nos aproximamos da noção de *canção popular massiva* proposta por Janotti Jr. (2006). Segundo o autor, tal proposta conceitual está justamente “ligada aos encontros entre a cultura popular e os artefatos midiáticos” (p. 4). Compreendemos, através desta perspectiva, que quaisquer idealismos dicotômicos que sustentem uma oposição completa entre criatividade artística e produto midiático (ou de entretenimento), no que se refere à música no contexto do século XXI, acaba se tornando contraproducente. Como afirma Janotti Jr. (2006, p. 5), “a música popular massiva envolve complexas relações, e uma autonomia simbólica relativa, entre processos comerciais e criativos”. Trata-se, portanto, de compreender “a interdependência entre as estratégias plásticas, econômicas e midiáticas que envolvem o ambiente chamado música popular massiva”. (p. 13). Assim, reafirmando o que viemos sustentando até aqui, tratamos de refletir sobre a música tanto como expressão cultural quanto como *comoditie* e formato midiático massivo, nunca perdendo de vista sua condição de linguagem universal que se relaciona com a organização social, cultural e econômica das sociedades humanas em geral.

5.1.3 O formato de canção como potência comunicacional cidadã

O intuito das presentes reflexões e proposições, como já exposto, é compreender e problematizar a música através de perspectivas que considerem a amplitude de seus diversos atravessamentos na realidade coletiva – ainda que não tenhamos condições práticas de trabalhar todas essas facetas possíveis em profundidade dentro da temporalidade de uma dissertação de mestrado. Avançando para além do conhecimento crítico produzido até aqui, propomos o esforço de problematizar algumas nuances subjetivas desta linguagem – visto que quando refletimos sobre a música em seus aspectos técnicos formais ou em suas lógicas

comunicacionais a partir das relações com o aparato midiático, não raro acabamos deixando de lado alguns desses fatores. No intuito de potencializar as possibilidades oriundas da análise proposta para este trabalho, buscamos ampliar a percepção *das muitas coisas que a música é* para além destes ângulos de compreensão, já direcionando nosso pensamento para o contato das expressões musicais com o conceito de *cidadania comunicativa* que abordaremos adiante. Para tanto, trazemos novamente à tona um vocábulo que ganha viés de conceito epistemológico neste trabalho: o *sentipensamento*. A expressão, que aparece nos escritos de pensadores latino-americanos como Orlando Fals Borda e Eduardo Galeano, se refere – de forma simplificada – à importância de jamais negar o sentimento e a criatividade em prol de uma racionalidade supostamente pura. O sujeito *sentipensante* combina razão e intuição, objetividade e subjetividade, buscando se afastar de quaisquer arranjos sociais que rompam com a harmonia entre mente e coração, crendo na combinação de ambos os aspectos como a melhor forma de compreender a realidade para transformá-la em algo melhor (FALS BORDA, 2003; GALEANO, 2005).

Em primeiro lugar, baseados em uma perspectiva estética, entendemos que os resultados do constante processo de criação e renovação de culturas musicais ao redor do globo se manifestam a partir de numerosas e diversas maneiras de fazer e ouvir música na contemporaneidade. Nesse sentido, concordamos com Moraes (2000, p. 204) quando afirma que “entre as inúmeras formas musicais, a canção popular (verso e música), nas suas diversas variantes, certamente é a que mais embala e acompanha as diferentes experiências humanas”. Constituída como encontro entre poesia e música, a *canção* reúne as cargas de sentido objetivo presentes nas narrativas das letras às sensações subjetivas trazidas pelo espectro musical. Desse modo, configura-se a partir de uma lógica que podemos considerar por si só *sentipensante*, uma vez que permite ao ouvinte captar sentidos sem separar a razão da emoção – inclusive construindo tais sentidos justamente a partir da relação ativa entre as duas perspectivas. Tomemos como exemplo a reflexão de Andrade (2017): para o autor, convém

[...] destacar que a letra da canção não é a canção, e que uma análise isolada do texto seria uma abstração que trataria de um outro objeto, diferente da própria canção: esta não se concretiza no papel, e sim no som, no corpo que canta, no corpo que recebe; é captada pelo ouvido, não pela visão; é entoada na voz, num contexto de instrumentação que também constrói sentidos. (p. 36).

Se a letra de uma música, em si mesma, pode ser analisada de forma objetiva, compreendemos que essa nova carga de significação construída no ato de falar/cantar pode ser considerada de ordem subjetiva, de modo que complementa os sentidos objetivos presentes na

narrativa e afeta ambos os aspectos. Podemos afirmar também, fluindo por essa linha de pensamento, que as lógicas *sentipensantes* atravessam – na música – a construção narrativa do texto em si. As particularidades subjetivas inerentes à poesia como forma de expressão literária (metáforas e analogias, por exemplo) não se perdem quando sua execução se dá em formato de canção – pelo contrário, *potencializam-se*. Como afirmam Morigi e Bonotto (2004, p. 148),

[...] a narrativa musical, ao expressar os sentimentos coletivos através de uma linguagem poética e metafórica, faz parte da história e da cultura de um povo. Só que, por ser de natureza poética e metafórica, a narrativa musical traz em seu bojo também uma significação não apenas da ordem do racional, mas também de ordem afetiva.

Sabemos que as narrativas das letras produziram sentido próprio se isoladas: a questão é que os significados encontrados nas afirmações, argumentos e escolhas de palavras ganham, no contexto da canção, a companhia de *outras cargas de sentido*. O ato de cantar, como exemplificamos, é um dos fatores que participam ativamente desta construção, uma vez que, conforme Finnegan (2008, p. 24) “a ‘letra’ de uma canção em certo sentido não existe a menos e até que seja pronunciada, cantada, trazida à tona com os devidos ritmos, entonações, timbres, pausas; tampouco a canção tem “música” até que soe na voz”. O contexto de instrumentação e a característica metafórica trazida pela poesia, já supracitados, quiçá sejam os principais exemplos destas acepções subjetivas que se estendem para além do âmbito discursivo.

Pensando nestas cargas de sentido como nuance capaz de potencializar a compreensão e a apreensão dos discursos por parte das pessoas que os escutam (através de diversos fatores como aproximação, identificação, pertencimento cultural, etc.) pode-se dizer que as características específicas do formato de canção – previamente aqui elencadas – são cruciais para compreendermos a sua popularização nas sociedades latino-americanas, além de suas potencialidades expandidas como forma de comunicação cidadã a partir da perspectiva *sentipensante*. Mesmo com a hegemonização progressiva das estéticas musicais levada a cabo pela indústria fonográfica e pela atuação dos meios de comunicação mássicos, sempre houveram artistas capazes de subverter tal “ordem” utilizando as cargas de sentido subjetivo presentes no formato de canção como tática. Como afirma García Canclini (1998, p. 336) “despojados de qualquer ilusão totalizadora ou messiânica, esses artistas mantêm uma tensa relação questionadora com sociedades, ou fragmentos delas, onde creem ver movimentos socioculturais vivos e utopias praticáveis”. Concordamos com Galeano (1990, p. 22) quando este, aqui se referindo à literatura em geral, argumenta que:

Num sistema social tão excludente como o que rege a maioria dos países da América Latina, os escritores estão obrigados a utilizar todos os meios de expressão possíveis. Com imaginação e astúcia, será sempre possível ir abrindo fissuras nos muros da cidadela que nos condena à incomunicação e que torna difícil ou impossível, para nós, o acesso às multidões.

Por meio de construções poéticas carregadas de conhecimento empírico, muitas vezes através de metáforas, analogias e sentidos camuflados, a música popular latino-americana encontrou modos de: resistir à perseguição religiosa colonial; espalhar-se pelo continente ainda ruralizado através de grupos, bandas e orquestras populares itinerantes; ampliar sua circulação em *Nossa América* inteira utilizando cada nova tecnologia disponível de forma a subverter as lógicas mercadológicas emergentes (ou ao menos não submeter-se totalmente a elas); passar pela censura institucionalizada em vários de nossos países durante os regimes ditatoriais do último século, construindo um legado de resistência e combate aos governos totalitários que segue vivo na memória coletiva de nossos povos até os dias atuais; apropriar-se da nova realidade digital para fortalecer ainda mais a resistência artística – e musical, em específico – que sempre se fez presente em nossas terras. Tomamos esse legado por base para propor um primeiro ponto de encontro entre o conceito de *cidadania comunicativa* – que será discutida no próximo capítulo – e a produção de música crítica na História de nosso continente: a noção de *compromisso político*. Apesar do senso comum hegemônico reduzir a expressão “político” aos processos burocráticos dos sistemas políticos formais, para pensadores como Gramsci, por exemplo,

[...] o compromisso político acontece de outras formas, para além da militância orgânica e burocrática. Essas diversas formas de atuação política, por meio das expressões tradicionais de cultura como a música, a poesia, a literatura, o cinema etc. são autênticas quando são manifestações “naturais”, orgânicas à personalidade do indivíduo. (GAIDARGI e NOSELLA, 2013, p. 179-180).

Nesse sentido, entendemos que a música crítica latino-americana ocupa um lugar proeminente na construção de cidadanias mais profundas e inclusivas, alheias àquelas vivenciadas durante a agressão colonial, o êxodo rural forçado, os governos totalitários e a constante situação de subserviência às oligarquias locais e globais que ainda enfrentamos. Nessa conjuntura ampla, entendemos que a utilização dos novos recursos tecnológicos disponíveis em cada época foi decisiva para a ampliação e consolidação de movimentos musicais populares libertários. Tanto a indústria fonográfica (vinis, fitas K7, CDs, mp3 e *streamings*) quanto os meios de comunicação massivos (rádio e televisão, principalmente) foram utilizados para espalhar conteúdo musical crítico pelo continente, apesar de seu caráter

mercadológico proeminente. Assim como sempre existiram formas de hegemonia atuando sobre as expressões musicais latino-americanas, sempre houveram adaptações e subversões que possibilitaram múltiplas formas de resistência através da linguagem que nos dispomos a problematizar nesse capítulo. Entendemos, por fim, que o contexto digital em que estamos imersos se configura (por hora) como o auge histórico das possibilidades de utilização da música como meio de propagação de *cidadania comunicativa* – em sua forma inclusiva, integradora e combativa. Todavia, antes de refletirmos sobre algumas dessas muitas possibilidades – oriundas da exploração das relações entre linguagem, forma de conhecimento, expressão cultural, *comoditie* e produto midiático massivo como facetas que se complementam em nossa percepção ampla da música –, nos debruçamos sobre os conceitos de *cidadania complexa* e *cidadania comunicativa*, afim de torná-los claros em nossa construção teórica antes de aprofundar a relação que propomos.

5.2 CIDADANIAS COMUNICATIVAS

A partir de agora, temos como intenção compreender e problematizar o conceito de *cidadania comunicativa* em algumas de suas múltiplas facetas possíveis, com especial ênfase para as possibilidades oriundas de sua relação com a música conforme a conceituamos para esse trabalho. Nesse sentido, propomos uma reflexão organizada em três momentos: no primeiro deles, abordamos a própria noção de cidadania, colocando-a em perspectiva panorâmica e sistematizando questões que consideramos pertinentes para a constituição de uma *cidadania complexa* no contexto latino-americano contemporâneo; depois, buscamos aprofundar e tensionar a concepção de *cidadania comunicativa* como conceito, apresentando brevemente sua evolução histórica para então focar em possibilidades de compreensão de tal noção no âmago de nossa pesquisa; por fim, buscamos construir inter-relações entre *música* e *cidadania comunicativa*, com o intuito de apresentar uma reflexão que mapeie atravessamentos possíveis entre estes dois âmbitos, como forma de alicerçar uma abordagem frutífera do problema/objeto proposto. Em cada um destes tópicos, buscamos apresentar e problematizar os aspectos que consideramos mais importantes na relação entre teoria, epistemologia e problema/objeto de pesquisa, buscando constituir um esforço crítico de aproximação entre os conceitos trabalhados e as questões problematizadas na construção dessa dissertação.

5.2.1 Cidadania complexa

O conceito ocidental de cidadania nos remete a discussões filosóficas iniciadas há mais de três milênios, pelos gregos do período clássico. Em suma, busca compreender o ser humano para além de sua individualidade, como parte atuante de um sistema social complexo em constante transformação e adaptação às necessidades coletivas. Em um cenário ideal, a lógica é simples: a *igualdade* entre os sujeitos gera a *harmonia* que resulta em *civilidade* (CORTINA, 2005). Todavia, a palavra cidadania – imbricada em um longo processo histórico de construção de sentidos diversos – caracteriza-se no presente por sua *polissemia*, o que torna a sua definição *a priori* quase impossível e, de todo modo, contraproducente. Sua utilização conceitual é múltipla e pode construir significados de formas distintas em cada contexto, área de conhecimento ou vertente teórica de abordagem.

É bastante fácil de constatar, porém, uma tendência à compreensão do conceito de cidadania em estreita ligação com as esferas política e jurídica das sociedades modernas, quiçá resultado da presença ainda forte das noções básicas de democracia desenvolvidas no mesmo período histórico do seu surgimento como ideia. Nesse sentido, Adela Cortina (2005) explica a cidadania como

[...] uma relação política entre um indivíduo e uma comunidade política, em virtude da qual o indivíduo é membro de pleno direito dessa comunidade e a ela deve lealdade permanente. O estatuto de cidadão é, em consequência, o reconhecimento oficial da integração do indivíduo na comunidade política, comunidade de que, desde as origens da era moderna, adquire a forma de Estado nacional de direito. (p. 31).

No que se refere à esfera jurídica, por outro lado, a concepção de cidadania tem como centro da discussão os direitos e deveres legais dos indivíduos. Como aclara Morales, trata-se de uma “*pretensión de igualdad ante la ley y de universalidad. Con un estatus legal establecido por el derecho positivo que define al titular de derechos y obligaciones o como condición política de quien está facultado a la creación de normas vinculada a la idea de participación*”. (2011, p. 357). Em nossas reflexões, consideramos que ambos os aspectos são importantes na constituição histórica do conceito e em sua aplicação na prática cotidiana dos dias atuais. Todavia, entendemos também que o aparato jurídico-político desenvolvido e solidificado nas sociedades ocidentais não é o único modo possível de organização coletiva, e nem deve ser considerado como o melhor e mais avançado apenas por sua hegemonia. Além disso, entendemos que nenhum destes aspectos dá conta – *sozinho* – da complexidade das relações humanas em comunidade e, portanto, das múltiplas facetas que necessariamente devem ser

contempladas em uma concepção de *cidadania complexa*, tal qual nos propomos a apresentar. A cidadania, como instância intrínseca à vida humana em sociedade, deve ir muito além de participação na esfera política, códigos penais e conceitos formais acerca de direitos e deveres: precisa atravessar todos os âmbitos e nuances da vida em comunidade e, por isso, é premissa básica de quaisquer transformações sociais que almejemos pôr em prática. Desse modo, entendemos que as múltiplas facetas da intrincada rede de relações sociais contemporâneas devem ser levadas em conta – na sua totalidade – se buscamos construir uma percepção de cidadania que tenha o intuito real de atender as demandas coletivas em suas diversas condições e perspectivas, de forma contextualizada e humanizada. Limitar a cidadania a dois atores sociais – a sociedade como instituição e seus membros individuais – significa ignorar a sua presença em diversos outros âmbitos da experiência coletiva, como o bairro, a família, a escola, o trabalho, as comunidades religiosas, os grupos de amigos, etc.

Avançando nesse sentido, tomamos emprestado o pensamento de Cortina (2005) quando – em uma tentativa de coesão conceitual que busca complexificar a questão – esta afirma que “um conceito pleno de cidadania integra um *status legal* (um conjunto de direitos), um *status moral* (um conjunto de responsabilidades) e também uma *identidade*, pela qual uma pessoa se sabe e sente pertencente a uma sociedade”. (p. 139). Se colocamos o contexto latino-americano em perspectiva sob o prisma conceitual proposto pela autora, porém, percebemos que – historicamente – as tentativas de construção dessa identidade coletiva feitas pelos detentores do poder político em nossos países se deram sempre a partir de padrões redutores, por vezes representados através de nacionalismos vagos e discursos patrióticos que buscaram homogeneizar uma população multiétnica a partir de denominadores comuns que favorecem, na prática, uma pequena parcela privilegiada financeiramente. Essas noções de identidade coletiva vagas e descontextualizadas geraram, por consequência, um apagamento das diversidades em várias esferas: formações familiares possíveis (levando em conta questões de gênero, sexualidade, etnia, etc.); modelos educacionais considerados alternativos ao padrão social; lógicas de trabalho que rompem o tecnicismo e o foco mercadológico; cosmovisões e crenças distintas das religiões consideradas hegemônicas; entre tantos outros exemplos possíveis. O fato é que nenhuma tentativa de padronização dos sujeitos sociais e de suas subjetividades jamais foi capaz de constituir a *cidadania complexa* sobre a qual buscamos refletir. A explicação pode estar mais uma vez nas ideias de Cortina, que no trecho a seguir disserta acerca das dificuldades de coexistência equânime entre setores diversos de uma sociedade plural:

A diversidade de crenças e símbolos torna difícil a convivência, mas sobretudo o fato de que habitualmente uma dessas culturas seja a dominante e o restante fique relegado a segundo plano, dando margem a uma distinção entre “cultura de primeira classe” e “culturas de segunda classe”, que suscita inevitavelmente sentimentos de injustiça e desinteresse pelas tarefas coletivas (2005, p. 139-140).

Nos parece bastante fácil ilustrar tais argumentos no contexto em que existimos. Isso porque a América Latina – região de formação multicultural e pluriétnica – segue reproduzindo, principalmente através de suas elites, uma série de preconceitos sociais de larga tradição histórica: racismo, homofobia, etnocentrismo, xenofobia e aporofobia³¹ são apenas alguns dos exemplos. A *fobia aos pobres* conceituada pela autora, aliás, nos leva a outro ponto importante de discussão, que é aspecto econômico da cidadania. Sobre isso, podemos perceber as distintas (e distantes) classes sociais existentes em nossa realidade como reflexo de uma gigantesca desigualdade social, que deve ser encarada como problema central na edificação de uma práxis cidadã complexa em contexto latino-americano. Nesse sentido, Cortina (2005) apresenta duas extensões à sua concepção de cidadania que buscam ampliar a abordagem desse problema. Segundo a autora, “o conceito de ‘cidadania social’ pretende ao menos proporcionar a todos os cidadãos um mínimo de bens materiais – que não fiquem a mercê do mercado” – e o de “cidadania econômica”, fazê-los participar ativamente dos bens sociais”. (p. 139). As noções propostas pela intelectual, porém, ainda estão longe de se tornarem realidade em *Nossa América*. Apesar de algumas interessantes tentativas de nivelamento socioeconômico feitas por governos progressistas nas últimas décadas, seguimos gerando desigualdade social em proporções cada vez mais absurdas, afastando a práxis vivida pela população em geral das tentativas conceituais de resolver a questão.

Outro ponto crucial para a problematização que propomos é trazer à tona conceitos subjetivos como “sentido da vida” e “felicidade”, que apesar de incertos e de difícil definição, são inegavelmente necessários para a plenitude da existência humana. Nesse sentido, tomamos como pressuposto a argumentação de Maldonado (2012), quando o autor propõe uma noção de cidadania que expanda “sua compreensão e pertinência para outras dimensões da vida, como as étnicas, regionais, econômicas, de gênero, espirituais, científicas, artísticas, cosmopolitas (contra as restrições à livre circulação na Terra)”. (p. 25). Entendemos que uma ideia robusta de *cidadania complexa* deve conter, como premissas, a justiça mínima para o coletivo e um potencial de felicidade máxima (amparado na diversidade de compreensões do que é felicidade) para os indivíduos, estendendo-se até as facetas mais plurais da existência humana, garantindo o direito de ser, aparecer e participar amplamente, combatendo de forma veemente o

³¹ Conceito definido por Adela Cortina (2017) como “*rechazo al pobre*”.

apagamento de identidades, cosmovisões, crenças, lógicas de vida, etc. Nosso esforço, como cidadãos científicos, é seguir refletindo e problematizando tanto os conceitos já desenvolvidos quanto a realidade ao nosso redor, propondo maneiras de tornar possível o advento de

[...] uma cidadania complexa, pluralista e diferenciada, e no que diz respeito às sociedades nas quais convivem culturas distintas uma cidadania multicultural, capaz de tolerar, respeitar ou integrar as diferentes culturas de uma comunidade política de tal modo que seus membros se sintam “cidadãos de primeira classe”. (CORTINA, 2005, p. 140).

Entendemos que, para a realização de tal demanda, é urgente e crucial que possamos promover e naturalizar o diálogo horizontal entre os múltiplos grupos sociais e individualidades diversas que constituem as sociedades latino-americanas. Visto que diálogo nada mais é do que comunicação, nos parece claro que a *cidadania complexa* que vislumbramos depende diretamente da construção e aplicação de uma *cidadania comunicativa* – e é aprofundando essa noção que damos sequência ao nosso esforço teórico.

5.2.2 Cidadania comunicativa

Em nossas reflexões, entendemos que a realidade vivenciada pela população latino-americana em geral se mostra muito distante das noções de cidadania mais simples concebidas ao longo da História – distância que se torna ainda maior se nosso horizonte for a cidadania complexa que ensaiamos nas problematizações anteriores. Tal conjuntura torna urgente a necessidade de seguirmos trabalhando nas aplicações práticas do conceito, na busca de compreender suas especificidades e nuances em nosso contexto social. Essa necessidade não passou batida à ciência social de *Nossa América*: nas últimas décadas, foram vários os campos do conhecimento acadêmico latino-americano que se aproximaram das noções de cidadania. No âmbito dos estudos comunicacionais, as problemáticas acerca do tema obtiveram algum destaque no subcontinente a partir da primeira década do séc. XXI, levando em conta os processos de midiaticização e a importância cada vez maior da comunicação em nossas sociedades. As teorizações surgidas na época apresentam e alargam a noção de *cidadania comunicativa*, concebida por María Cristina Mata (2006) e explicitada de forma coesa por Strassburger (2011) como

[...] o reconhecimento da capacidade de ser sujeito de direito e demanda, no âmbito da comunicação pública, e no exercício desse direito. Refere-se também a direitos civis garantidos juridicamente, como liberdade de expressão e direito à informação, entre

outras dimensões. Implica o desenvolvimento de práticas que contribuam na garantia dos direitos junto ao campo da comunicação. (p. 384).

Buscando alargar as definições e aplicações do conceito, Monje *et al.* (2009) afirmam:

[...] la categoría ciudadanía comunicativa – que reconoce la indisoluble articulación entre discurso y acción –, confiere sentido político y validez teórica a la emergencia de la cuestión ciudadana en los estudios de comunicación. Porque ella contribuye a establecer de qué modo y hasta qué punto la apropiación de los recursos expresivos de carácter público por parte del Estado y el mercado opera como límite sustantivo para el ejercicio de la condición ciudadana y la posibilidad de la democracia. (p. 187).

Ambas as explanações supracitadas permitem compreender a *ciudadania comunicativa* como resposta e via alternativa aos modelos estritamente comerciais que regem o *modus operandi* do aparato comunicacional midiático historicamente. Nas conjunturas sociais complexas da contemporaneidade latino-americana, a comunicação orientada à cidadania torna-se um fator chave – tanto na constatação dos problemas a serem superados, quanto na invenção criativa de alternativas alinhadas à busca de um futuro mais digno para estas terras delegadas à subserviência. Nesse sentido, Maldonado (2012, p. 25) é enfático ao afirmar a necessidade de “superar, quebrar, a vivência e a concepção unidimensional que só reconhece os sistemas midiáticos comerciais, capitalistas, como a melhor possibilidade de estruturação e realização social comunicativa”. Alinhados a essa perspectiva – e levando em conta a ampla fatia da população de *Nossa América* que não se sente representada pelo projeto de sociedade burguesa que lhes foi imposto –, buscamos ampliar nossa compreensão do conceito e de suas problemáticas possíveis, afim de reiterar seu papel central nas transformações sociais que almejamos e participar ativamente desta luta simbólica dentro de nossa investigação.

Nosso primeiro movimento nesse sentido é aclarar que a *ciudadania comunicativa*, como conceito oriundo da cidadania, se configura também como vertente polissêmica, gerando sentidos diferentes a partir de distintos usos e abordagens. Buscamos, para esse trabalho, uma compreensão do termo dê vasão às possibilidades de fazer comunicacional orientado à cidadania como meta, seja dentro das lógicas midiáticas atuantes – subvertendo-as –, seja pela invenção e utilização de novos modelos e práticas comunicacionais pensadas justamente com este intuito. Nesse sentido, concordamos com Maldonado (2012, p. 25) quando este concebe o conceito de *ciudadania comunicativa*

[...] como o direito/desafio/compromisso/pertença/participação para produzir estratégias e táticas de comunicação que possibilitem processos e estruturas enriquecedoras da diversidade cultural, da vida comunitária, dos ecossistemas e dos modos de vida pós-capitalistas nas formações (macro/meso/micro) sociais contemporâneas.

Entendemos que o aparato comunicacional desenvolvido pelas revoluções tecnológicas subsequentes do último século modificou o tecido social de diversas formas. No que se refere à comunicação midiática, compreendemos a naturalização de lógicas estritamente mercadológicas importadas dos centros de poder financeiro como responsável direta por uma extensa gama de problemáticas. Estas, por sua vez, apontam para a necessidade cada vez maior de uma *cidadania comunicativa* que se estenda para a práxis e reconfigure as realidades comunicacionais vigentes. Num contexto multicultural como o nosso, a *cidadania complexa* que defendemos deve ser construída a partir das especificidades que nos formam como povo, e não apropriando-se de padrões teóricos importados de forma acrítica. Acerca dessa reflexão, Cortina (2005) aponta algo que nos parece de suma importância:

Trata-se antes de tomar consciência de que nenhuma cultura tem soluções para todos os problemas vitais e de que pode aprender com outras, tanto soluções das quais carece como a se compreender a si mesma. Nesse sentido, uma ética intercultural não se contenta em assimilar as culturas relegadas à vencedora, nem tampouco com a coexistência das culturas, mas convida a um diálogo entre as culturas, de forma que respeitem suas diferenças e esclareçam conjuntamente o que consideram irrenunciável para construir, a partir de todas elas, uma convivência mais justa e feliz. (p. 143-144).

Entendemos que não há como negar o papel central da Comunicação em qualquer plano de ação que busque propiciar este tipo de diálogo integrativo, seja a nível global, continental, nacional ou regional. Ao longo de uma década e meia de estudos e proposições acerca do conceito de *cidadania comunicativa*, vários foram os exemplos de subversão do aparato midiático hegemônico e de construção de vias alternativas aos padrões comunicacionais estabelecidos. Em nosso trabalho, focamos especificamente na música – como linguagem artístico-comunicacional complexa – na busca por mapear suas potencialidades cidadãs no contexto de *Nossa América*.

5.2.3 Música e cidadania comunicativa em *Nossa América*

As reflexões que nos trouxeram até aqui apontam para a construção de formas de cidadania complexas e diversificadas – que busquem garantir o bem estar coletivo levando em conta a pluralidade sociocultural de nosso continente – como necessidade urgente. A partir do conceito de *cidadania comunicativa*, entendemos que *possuir lugar de fala ativa* e/ou, no mínimo, *sentir-se representado* em âmbito coletivo são premissas básicas para a *cidadania complexa* sobre a qual refletimos e nos propomos a participar da edificação. Conforme defendemos anteriormente, música é geração de conhecimento; quando nasce em contextos

periféricos em relação às hegemonias impostas, este conhecimento gera *por si só* o enfrentamento das lógicas que sustentam a separação do mundo em regiões centrais e periferias. Nesse sentido, podemos afirmar que as expressões musicais populares vêm cumprindo um papel cidadão crucial na História de nosso continente e do mundo, atuando como uma via direta de comunicação em âmbito massivo entre as esferas sociais subalternas e/ou periféricas para com seus pares e na relação com as estruturas de poder estabelecidas em cada época. Podemos interpretar, assim, que sua participação na construção de *cidadanias comunicativas* ocorre desde muito antes da criação do próprio conceito em âmbito acadêmico.

Com as revoluções tecnológicas do século XX e XXI, as produções musicais de caráter social e não hegemônico demonstraram um imenso potencial de descentralizar as narrativas comumente monopolizadas pelos grandes conglomerados midiáticos e pela indústria fonográfica *mainstream*, subvertendo as lógicas hierárquicas instituídas ao mesmo tempo em que se relacionam com elas. Nas primeiras décadas desse século, aliás, quiçá o maior expoente dessa música cidadã latino-americana – que é *comoditie* sem deixar de ser expressão cultural e produto comunicacional sem deixar de ser conhecimento – seja justamente a *Calle 13*. Mesmo sustentando uma constante problematização crítica da realidade sociocultural do continente, o grupo bateu recordes em premiações como o *Grammy Latino*, suprassumo da atuação hegemônica de nossas indústrias fonográficas. Em sua trajetória, logrou um amplo alcance de público ao mesmo tempo em que tensionou e distorceu muitos dos sentidos de acomodação desejados pelo poder vigente, fortalecendo nossa identidade como povos de *Nossa América* de modos tão potentes que ainda nos influenciam na atualidade.

Em épocas como a nossa – de crise moral a partir da acumulação desenfreada de capital e da centralidade proeminente do aspecto econômico nas lógicas da existência coletiva –, é bastante comum que o olhar das sociedades recaia novamente sobre o âmbito estético e cultural de forma acentuada, o que acaba colocando as expressões artísticas no centro das discussões mais urgentes de nossas sociedades. Tal conjuntura, em nossa perspectiva, só aumenta a pertinência de aplicar as noções oriundas do conceito de *cidadania comunicativa* às problemáticas do âmbito musical no contexto latino-americano. Entendemos que a revolução tecnológica digital ocorrida nas primeiras décadas do século XXI logrou democratizar o acesso a plataformas de produção musical de maneira até então inédita no continente, facilitando também ampla divulgação das canções produzidas sem a necessidade de altos investimentos financeiros. Nesse novo contexto, surgiram novas possibilidades de relativa independência em relação à indústria fonográfica *mainstream* e aos aparatos midiáticos hegemônicos, permitindo a solidificação de cenas alternativas de produção, consumo e divulgação de música e abrindo

espaços antes excludentes para produções que expressam seu ativismo social e representam na prática várias parcelas de nossas sociedades negligenciadas historicamente. As possibilidades de, por intermédio de recursos estéticos e discursivos, utilizar a música como meio de propagação de cidadania – em sua forma inclusiva, integradora e combativa – quiçá nunca tenha sido tão grandes como são agora.

Como sustenta Maldonado (2011), a “*cidadania* ampliou-se para problemáticas de criação de modos de vida social humanos que expressam a vida contemporânea e, também, orientam para *novos mundos possíveis* de estruturação social, cultural, política e comunicativa” (p. 5). Entendemos, nesse sentido, que a música concebida como afronta ao poder estabelecido possui força comunicacional cidadã para participar de forma ativa da construção de novos contextos sociais, e que o âmbito artístico – assim como os espaços acadêmicos em que atuamos – pode ser um espaço fértil para a solidificação de identidades latino-americanas renovadas. Apesar de invariavelmente afetadas por lógicas estritamente mercadológicas construídas ao longo do último século, comunicação e música, se pensadas do ponto de vista da cidadania, podem atuar ativamente nas mudanças necessárias para que tenhamos um futuro mais digno nas terras em que habitamos. Reforçamos nosso ponto de vista com as palavras de Galeano (1990), quando este afirma que

Nossa autêntica identidade coletiva nasce do passado e se nutre dele – pegadas sobre as quais caminham nossos pés, passos que pressentem nossas andanças de agora – mas não se cristaliza na nostalgia. Não vamos encontrar, com certeza, nosso escondido rosto na perpetuação artificial de roupas, costumes e objetos típicos que os turistas exigem aos povos vencidos. *Somos o que fazemos, e sobretudo o que fazemos para mudar o que somos*: nossa identidade reside na ação e na luta. Por isso a revelação do que somos implica na denúncia do que nos impede de ser o que podemos ser. (p. 16).

As presentes reflexões teóricas, que dão base e sentido a essa pesquisa, estão orientadas sob uma perspectiva epistemológica na qual temos responsabilidade – como *cidadãos cientistas comunicacionais* – para com alternativas de reconstrução social através da comunicação, que problematizem quaisquer aporte cultural padronizado ao redor de costumes e idealismos que não nos representam como povo. Nesse sentido, concordamos com Freire (2001), quando este sustenta:

Somente numa perspectiva histórica em que homens e mulheres sejam capazes de assumir-se cada vez mais como sujeitos-objetos da História, vale dizer, capazes de reinventar mundo numa direção ética e estética mais além dos padrões que aí estão é que tem sentido discutir comunicação na nova etapa da continuidade da mudança e da inovação (p. 19).

Entendemos que é na coexistência entre os diversos grupos humanos que hoje habitam estas terras reside nossa identidade e nossa força para realizar tais mudanças. Sabemos que a capacidade imaginativa e de criação intelectual e artística da América Latina é gigantesca, e nos parece que a música – como forma de conhecimento artístico e comunicacional oriunda da realidade cotidiana e não necessariamente dependente dos grandes conglomerados de poder econômico – aparece na atual conjuntura sociopolítica latino-americana como uma importante opção de resistência aos cotidianos ataques à soberania e o bem-estar de nossos povos. Por isso, concordamos com Galeano (1990, p. 16) quando este afirma que “não é inútil cantar a beleza e a dor de ter nascido na América”. Muito pelo contrário: é *crucial* que o façamos mais e mais.

Em conformidade com as problematizações que apresentamos, entendemos que a diversidade complexa do tecido social de *Nossa América* exige que compreendamos as possibilidades de representatividade comunicacional de forma *multifacetada*. Assim, propomos que a música – que pode ser pensada também como uma *tática sociopolítica* de ordem comunicacional – pode produzir *cidadania comunicativa* sempre que fomenta, nos discursos, arranjos e posições públicas assumidas pelos seus criadores, o pensamento crítico em relação às estruturas sociais hegemônicas e os problemas cotidianos gerados por elas.

Desse modo, compreendemos o exercício da *cidadania comunicativa* em toda a esfera musical como movimento com amplo potencial gerador de: *direito à voz ativa e à expressão das realidades vivenciadas* em espaços de existência negligenciados pelas narrativas dominantes; *acesso ao conhecimento*, por meio de reflexões críticas acerca de temáticas sociais muitas vezes distorcidas pela mídia hegemônica; *esperança de um futuro mais digno*, semeando outras realidades possíveis ao invés de simplesmente corroborar com o que está posto; *representatividade* (étnica, regional, econômica, de gênero, espiritual, cosmopolita, etc.) para os povos de *Nossa América*, comumente apagados pela cultura globalizada; *ocupação dos espaços de privilégio*, através da posição social de *celebridade*³², tão cultuada nas culturas midiáticas modernas; entre outras possibilidades e nuances surgidas do contato com a discografia da *Calle 13*. Em nossa concepção, todos os aspectos elencados podem ser extremamente úteis para que, através da música (arte, comunicação, cultura, produto e objeto midiático), possamos colaborar com a construção da *cidadania complexa e multicultural* que estamos propondo nessa dissertação.

³² Aqui, nos baseamos no conceito de *cidadania celebrity* proposto por Omar Rincón (2016). Na concepção do autor, a ocupação da posição midiática de “celebridade” por sujeitas e sujeitos oriundos de camadas sociais populares pode configurar-se como *tática* para disputar sentidos e narrativas, enfrentando o senso comum hegemônico através dos mesmos aparatos comunicacionais que o formaram historicamente.

6 ANÁLISE TRANSMETODOLÓGICA DA DISCOGRAFIA DA CALLE 13

“Yo digo 50 malas palabras por segundo porque la realidad es que me gustaría cambiar este puto mundo” (CALLE 13, 2008)³³.

O objetivo da presente análise é realizar um mapeamento amplo das possibilidades de *ciudadania comunicativa* presentes na discografia do grupo musical porto-riquenho *Calle 13*. Para tanto, buscamos por canções do grupo que se encaixem nos pressupostos que construímos com o intuito de concretizar nossa demanda, organizando e refletindo acerca das significações encontradas nas narrativas. Nesse sentido, construímos um *arreglo transmetodológico artesanal* projetado a partir das especificidades de nosso problema/objeto: a música, compreendida como expressão cultural e produto comunicacional no contexto contemporâneo de *Nossa América*. Como afirma Bomfim (2018, p. 87):

Analisar a produção musical em perspectiva midiática é realizar um caminho no qual se entrecruzam, por diversas vezes, elementos considerados objetivos, como as ideias visibilizadas pelas letras, às dimensões do sensível, percebidas pelos efeitos subjetivos que ocasionam. As obras musicais trazem em seu bojo elementos identitários, contextos históricos, concepções de vida e de mundo, sendo esses domínios tanto entendidos quanto sentidos. Os produtos musicais, na condição de objetos midiático-culturais, apresentam estruturas ideológicas, expressando diversas lutas simbólicas.

Levamos estas reflexões em conta na construção de nosso *dispositivo de análise*, onde confluem conceitos e procedimentos oriundos da *Análise de Discurso* (AD), da *Análise de Conteúdo* (AC) e das *Escutas Poéticas*, apresentados e problematizados anteriormente em nosso capítulo metodológico. Objetivamos, com tal proposta, realizar nosso esforço analítico através de uma perspectiva *sentipensante*, que nos permita captar significações de ordem objetiva e subjetiva nas músicas da *Calle 13* mapeadas.

Durante os dois anos dedicados a esse esforço científico, realizamos uma série de leituras – e *escutas* – flutuantes para cada uma das 77 canções que nos dispomos a analisar, a fim de identificar os sentidos mais gerais presentes em suas narrativas e dividi-los a partir de sua predominância em relação à totalidade da obra que é objeto de nosso escrutínio. Com esse mapeamento primário em mãos, passamos a relacionar os sentidos que encontramos à nossas reflexões teóricas e epistemológicas acerca dos conceitos de *ciudadania comunicativa* e *Nossa América*, principalmente. Nosso objetivo, com esse movimento, foi a formação de categorias que sirvam para organizar nossas interpretações e reflexões de forma clara e sucinta, permitindo que avaliemos todas as canções em busca de possibilidades objetivas de ação cidadã

³³ Trecho da canção “*Ven y Critícame*”, quinta faixa do disco “*Los de Atrás Vienen Conmigo*” (2009).

em seus discursos. Como resultado destes procedimentos, logramos a definição de três macro categorias de análise, cujos nomes fazem referência à trechos das canções analisadas que – em nossa concepção – servem como metáforas potentes para os sentidos delimitados em cada uma delas.

A primeira categoria – batizada como “*Si la prensa no habla, nosotros damos los detalles*” (CALLE 13, 2014) – nos remete aos princípios mais básicos do conceito de *ciudadania comunicativa* conforme postulado inicialmente por Mata (2006): o acesso à informação e a liberdade de expressão. Indo ao encontro de nossas problematizações teóricas, todavia, compreendemos as limitações jurídico/políticas da perspectiva construída pela autora. Razão pela qual ampliamos tais concepções através de Maldonado (2012), sustentando a ideia de uma *ciudadania complexa como meta* nas ações comunicacionais. Nesse sentido, nos propomos a mapear canções cujas narrativas logram: construir conhecimento crítico, problematizando temáticas importantes para o futuro de nossas sociedades e, com isso, *informando* o público ouvinte e permitindo sua participação ativa nas transformações sociais urgentes em nosso continente; visibilizar, em suas narrativas, realidades comumente negligenciadas pelo senso comum midiático/artístico, permitindo que vivências oriundas desses contextos *se expressem* através da música, permitindo que a diversidade de *modos de vida* existentes em nossas terras se faça acessível ao coletivo.

Nossa segunda categoria – que chamamos de “*Un pueblo sin piernas, pero que camina*” (CALLE 13, 2010) – tem como foco as canções onde a *Calle 13* logra gerar *representatividade* no contexto de *Nossa América*. Buscamos, neste tópico de análise, por narrativas cujos sentidos objetivem tirar-nos da posição de indivíduos de nível secundário em relação às grandes potências econômicas do planeta, trasladando-nos à uma posição de sujeitos e sujeitas orgulhosos de sua terra, de sua cultura, de suas lutas históricas e de sua subjetividade compartilhada. Aqui, postulamos uma *ciudadania comunicativa multicultural e intercultural*, que luta para que as múltiplas identidades e formas de existência possíveis em nosso continente sejam valorizadas e garantidas.

Em nossa terceira e última categoria – batizada de “*Me infiltro en el sistema y le exploto desde adentro*” (CALLE 13, 2010) – partimos do conceito de *ciudadania celebrity* proposto por Omar Rincón (2016), compreendendo os aparatos midiáticos hegemônicos como espaços de amplo alcance comunicacional e que, portanto, podem ser utilizados como arma no espalhamento de *ciudadanias comunicativas* conforme as conceituamos. Adaptando as reflexões do autor à realidade observada, buscamos por canções onde a *Calle 13* reflete criticamente sobre os meandros da indústria fonográfica *mainstream* e dos meios de comunicação massivos,

tensionando o *modus operandi* dessas estruturas sem abrir mão de ocupá-las. Entendemos que, com esse movimento de ocupação dos espaços dominantes e subversão de seus sentidos, trabalhos como o que analisamos aqui possibilitam novas concepções para as lógicas midiáticas hegemônicas ainda vigentes.

Munidos dos sentidos propostos em cada uma dessas categorias, analisamos cada um dos cinco álbuns que são objeto de nossa pesquisa em sua totalidade, mapeando e refletindo sobre todas as canções que se encaixam nos pressupostos de cada um dos tópicos que acabamos de explicitar. Através de conceitos oriundos da AD, compreendemos a canção popular como *gênero discursivo*, postulando as *cidadanias comunicativas* que buscamos mapear como uma *formação discursiva* ampla, que na discografia da *Calle 13* em específico pode ser dividida nas categorias que propomos. O resultado quantitativo amplo de nossa análise apontou 46 canções, de um total de 77, que se enquadram em uma ou mais de nossas categorias. Em relação às 31 faixas restantes, compreendemos que a ampla maioria delas faz parte de um universo narrativo que marcou o início da carreira do grupo porto-riquenho, caracterizado principalmente por diversas confluências entre temas como humor, obscenidade, sexualidade e gastronomia. Para além desta *formação discursiva própria* pela qual a *Calle 13* ficou conhecida, mapeamos canções cujas letras abordam temas relacionados ao amor romântico, às relações de trabalho contemporâneas, entre outros assuntos alheios àqueles em que focamos para a criação de nossos tópicos de análise. Explicitadas as lógicas por trás dos procedimentos que realizamos no seio de nosso *arranjo transmetodológico artesanal*, passamos a apresentar os resultados de nosso mapeamento em cada uma das categorias criadas.

6.1 SI LA PRENSA NO HABLA, NOSOTROS DAMOS LOS DETALLES (CAT. 1)

Conforme explicitamos no início deste capítulo, as categorias que organizam nosso mapeamento das possibilidades de *ciudadania comunicativa* encontradas na discografia da *Calle 13* são oriundas tanto do amadurecimento de nossas reflexões teóricas e epistemológicas, quanto de nosso contato direto com as canções do grupo porto-riquenho. O presente tópico de análise, inserido nesse contexto, remonta às primeiras argumentações de Mata (2006) acerca da *ciudadania comunicativa*, quando a autora argentina concebe o conceito teórico que dá norte às nossas proposições como um conjunto de práticas comunicacionais direcionadas a garantir direitos constitucionais básicos como *acesso à informação de qualidade e plena liberdade de expressão*. Aqui, repousando nossa atenção nestes compromissos cruciais para o exercício da *ciudadania comunicativa*, buscamos adaptar as problemáticas trazidas pela autora às concepções

de *cidadania comunicativa complexa* postuladas em nossas problematizações teóricas, e à realidade empírica observada em nosso mapeamento, de modo que nossas interpretações se alinhem às propostas conceituais que realizamos e às especificidades de nosso problema/objeto

Consideramos, como contexto de nossas reflexões, a realidade comunicacional hegemônica vigente na América Latina, onde grandes conglomerados midiáticos oligárquicos ainda detém controle sobre uma ampla fatia das informações e narrativas que circulam dentro e fora de cada país que forma o continente – controlando quem tem direito à voz ativa e influenciando as perspectivas de muitas milhões de pessoas acerca da realidade onde vivem. Incluem-se aqui, em concomitância com nossas propostas teóricas, tanto os meios de comunicação massivos quanto as indústrias fonográficas, já que nos propomos a entender a canção popular como um produto comunicacional massivo justamente pela atuação conjunta desses dois mecanismos. Compreendemos que as ações desses conglomerados, via de regra, tem como foco o aumento das suas próprias audiências e, conseqüentemente, dos lucros obtidos por meio da venda de royalties e/ou espaços publicitários, a depender das lógicas de funcionamento específicas de cada gravadora ou meio de comunicação. Nessa conjuntura, não raro a *função social* dos fazeres comunicacionais acaba sendo delegada a um espaço de importância secundária, colaborando para a invisibilização de *ações comunicacionais* que por ventura abram espaço para questões oriundas de realidades marginalizadas e/ou reflitam de forma crítica sobre temáticas importantes para o aumento do bem estar coletivo. Apesar desse contexto adverso, mapeamos diversas canções que dão conta dessa demanda na discografia da *Calle 13*, o que consideramos uma forma de *cidadania comunicativa*, enquanto estratégia de reconfiguração das realidades sociais e midiáticas (MALDONADO, 2012) através da música.

Tomando por base esses pressupostos, direcionamos nossa atenção à canções onde o grupo porto-riquenho se propõe a conjecturar criticamente sobre: a complexidade da existência humana, construindo conhecimento através de narrativas dotadas de clara profundidade reflexiva acerca de questões pertinentes para a melhoria da qualidade de vida das populações de nosso continente e do mundo; a necessidade de visibilizar parcelas dessas populações negligenciadas pelas narrativas do senso comum midiático/artístico. Compreendemos que tais práticas podem agregar valores de cidadania porque concebemos o público ouvinte dessas canções não como simples conjunto de receptores/consumidores, mas como um coletivo formado por *sujeitos de demanda* comunicacional de qualidade. Sob esse prisma, entendemos que estes sujeitos possuem o direito cidadão de acessar – através de formatos comunicacionais populares – conteúdos cujas narrativas fomentem a reflexão e o aprendizado. No caso específico da *Calle 13*, entendemos que o conhecimento postulado nas canções mapeadas para

esta categoria podem ser dividido em três grupos principais: reflexões filosóficas sobre a existência humana na Terra em toda sua complexidade e diversidade; conhecimentos históricos e ponderações críticas acerca das sociedades contemporâneas; narrativas que expressam realidades negligenciadas pelo senso comum midiático. Até aqui, explicitamos detalhes da chave de interpretação de sentidos que construímos. Passamos, a partir de agora, a apresentar suas implicações e resultados.

Como saldo quantitativo de nosso mapeamento, encontramos um total de 20 canções que se encaixam nas diretrizes aqui explicitadas, espalhadas entre quatro dos cinco discos lançados pela *Calle 13*. Dessas 20 faixas contempladas, nove estão inseridas em “*Entren Los Que Quieran*” (2010), enquanto outras sete fazem parte do álbum “*Multi_Viral*” (2014), três ajudam a compor a obra “*Los de Atrás Vienen Conmigo*” (2009) e apenas uma diz respeito a “*Residente o Visitante*” (2007). Por se tratar de um trabalho de mapeamento bastante amplo, não alcançaremos abordar cada uma destas canções com a mesma profundidade. Desse modo, nos atemos àquelas que consideramos mais interessantes para nossas reflexões, levando em conta a eventual presença de algumas faixas em mais de uma categoria de análise.

Começamos nossa interpretação qualitativa por “*No Hay Nadie Como Tú*”, faixa 3 do terceiro disco lançado pela *Calle 13*, gravada em formato *feat* com o renomado grupo de rock mexicano *Café Tacvba*. Sua narrativa trata, basicamente, de um personagem/narrador demonstrando afeto por alguém considerado único, insubstituível, como bem sinaliza a frase que dá nome à faixa. As reflexões através das quais a letra é conduzida até o refrão onde essa frase se repete várias vezes, porém, têm como foco a incomensurável diversidade e complexidade da existência humana na Terra, como podemos confirmar nos trechos a seguir:

*En el mundo hay decisiones divididas, entradas, salidas, debut, despedidas
Hay inocentes, hay homicidas, hay muchas bocas y poca comida
Hay gobernantes y presidentes, hay agua fría y agua caliente [...]*

*En el mundo siempre se mueve la tierra, hay tanques de oxígeno, tanques de guerra
El sol y la luna nos dan energía, se duerme de noche y se vive de día
Hay gente que rectifica lo que dice, hay mucha gente que se contradice [...]*

*Hay bolsillos llenos, carteras vacías, hay más ladrones que policías
Hay religiones, hay ateísmo, hay capitalismo y comunismo
Aunque nos parecemos, no somos los mismos, porque, porque
No hay nadie como tú [...]*

(*CALLE 13 / CAFÉ TACVBA, 2009*)

Mesmo com o sentido geral da canção remetendo a uma relação romântico-afetiva, a narrativa de “*No Hay Nadie Como Tú*” apresenta, de forma poética e acessível, um interessante panorama da diversidade de concepções, modos e condições da vida humana, refletindo sobre conexões e paradoxos que consideramos potentes para que os sujeitos que a escutam ampliem sua compreensão acerca da realidade multifacetada que compartilhamos em conjunto.

A estratégia de incluir reflexões acerca da realidade em letras com sentido geral “menos crítico”, aliás, se repete em outros momentos da discografia da *Calle 13*. É o caso, por exemplo, da canção “*Todo se Mueve*”, faixa 11 do álbum “*Entren Los Que Quieran*” lançada em parceria com o músico nigeriano *Seun Kuti*³⁴. A canção – onde se mesclam líricas do *rap* com arranjos do *afrobeat* – tem como narrativa um ode à dança, ao movimento de corpos em celebração através da música. Há momentos da letra, todavia, em que a poética gera reflexões valiosas sobre o movimento (e avanço evolutivo) contínuo da natureza e da própria vida humana:

*El sonido baila aunque no lo veas
Sube y baja como la marea
Si te detienes el corazón se atora
Lo que no se mueve no se mejora
Se enferma y se queda quieto
No se reproduce, envejece sin nietos
Por eso no hay excusa para el que no menea
Si no tienes cuerpo, menea las ideas [...]*

(CALLE 13 / SEUN KUTI, 2010)

Além disso, levando em conta o contexto narrativo da *Calle 13*, entendemos que frases como “*Lo que no se mueve no se mejora*” e “*Si no tienes cuerpo, menea las ideias*” podem ser interpretadas também como um posicionamento do grupo contra a naturalização das situações sociais vigentes, denunciando a inércia política que segue mantendo o poder nas mesmas mãos de sempre e impelindo aqueles que aceitam a conjuntura calados e sem reação a abandonar sua resignação, movimentando-se.

Ainda dentro da poética de reflexão filosófica acerca das nuances da existência humana, mapeamos mais duas canções em “*Multi_Viral*” (2014): “*Fuera de la Atmósfera del Cráneo*” e “*La Vida (Respira el Momento)*”. A primeira delas – faixa 11 do último disco lançado pela banda – tem como universo narrativo uma viagem à outras realidades possíveis *fora da atmosfera de nossos crânios*, propondo que a imaginação e a criatividade podem nos levar a

³⁴ *Seun Kuti* é o filho mais novo de *Fela Kuti*, artista e ativista social pioneiro do movimento *afrobeat*.

“Un mundo mucho más flexible, donde todos llegaremos cuando hagamos lo imposible” (CALLE 13, 2014). Tais sentidos se aprofundam quando analisamos outras partes da letra:

*Prepara el motor de combustión
Y con la propulsión vuela hasta donde llegue tu imaginación
La realidad guárdala en el baúl
Porque hoy el cielo es color verde y los arboles de color azul [...]*

*Manejo mis fantasías sin licencia
Hoy llegamos a donde aún no ha llegado la ciencia
En donde la objetividad habla un idioma extraño
En mi mundo de mentiras las verdades son engaños [...]*

(CALLE 13, 2014)

Enquanto “*Fuera de la Atmósfera del Cráneo*” nos convida a borrar as fronteiras da realidade em que vivemos, “*La Vida (Respira el Momento)*” busca refletir justamente sobre uma realidade compartilhada que nos une. Para isso, a canção usa como poética o ciclo natural da vida que todos nós, seres humanos, experimentamos:

*Uno nace mientras el planeta gira, los pulmones abren, la nariz respira
Escuchamos al mundo con todo su alboroto, los párpados suben y los ojos tiran fotos
Si salimos de la cuna para dormir en la cama, nos crecen los brazos como crecen las ramas
Como crecen las hojas nos crecen las manos, como crecen los días cuando madruga temprano
Los segundos, los minutos y las horas germinan así como los días empiezan y terminan
Los meses se disfrazan según el meridiano, otoño, invierno, primavera, verano
Y se ajusta el camino a nuestros pasos, así como el agua se adapta a su vaso
Nuestro corazón se aclimata a la altura y nos adaptamos a cualquier aventura [...]*

(CALLE 13, 2014)

Percebemos que esta dimensão filosófica do trabalho da *Calle 13* é amplamente reconhecida por seus públicos e pela cena musical onde o grupo se insere. Apesar das especificidades desta e das outras canções analisadas até aqui, podemos inferir que seus discursos possuem, em comum, a pretensão de universalizar narrativas, fazendo com que os ouvintes se percebam como parte das reflexões propostas pelo grupo. Desse modo, entendemos que o conhecimento construído através destas canções gera sentidos de pertencimento e inclusão, o que nos parece de suma importância no contexto das *ciudadanías comunicativas* que nos propomos a mapear.

Além das narrativas que apresentam reflexões filosóficas sobre a vida humana no planeta, mapeamos também – dentro da categoria em que nos encontramos – canções onde os discursos proferidos pela *Calle 13* buscam expressar contextos e realidades sociais distantes das

hegemonias. É o caso, por exemplo, de “*Los de Atrás Vienen Conmigo*”, faixa 11 do disco homônimo lançado em 2009. Nesta canção, o personagem/narrador se posiciona como um sujeito periférico consciente de sua condição, que tem orgulho de suas origens e de sua resistência cotidiana, como podemos ver nos trechos a seguir:

*Yo vengo de atrás, yo vengo de abajo
Tengo las uñas sucias porque yo trabajo
Me he pasao' toda la vida mezclando cemento
Para mantener a los gringos contentos
Tú no sabes todo lo que yo cosecho para dormir debajo de un techo
Pero yo no soy blandito, yo no me quito
Tampoco me criaron con leche de polvito
Soy la mezcla de todas las razas: batata, yuca, plátano, yautia y calabaza
No me vendo ni aunque me paguen
A mi orgullo le puse un candado y me trague la llave [...]*

*Villa Caserio, barrios, todos los proyectos
Los deformados marginados, todos los abyectos
Caminando firme, recto, directo, sin arrodillarnos, bien paraos, erectos
Venimos caminando por una cuerda finita
Pero a nosotros no nos tumba ni la kryptonita
Nos tiene miedo el presidente
Porque el héroe de una nación es el terrorista de su oponente [...]*

(*CALLE 13, 2009*)

Outra canção com sentidos discursivos análogos a esse é “*La Perla*”, faixa 7 de “*Los de Atrás Vienen Conmigo*”, gravada em parceria com o cantor e compositor panamenho *Rúben Blades* e com o grupo percussivo *La Chilinga*, da Argentina. Trata-se de um ode a um dos maiores bairros da periferia de San Juan, capital porto-riquenha, em cuja narrativa se expressam uma série de nuances da vida cotidiana de seus moradores:

*Un arcoiris con sabor a piragua, gente bonita rodeada por agua
Los difuntos pinta'os en la pared con aerosol, y los que quedan jugando basketball
Un par de gringos que me dañan el paisaje
Vienen tirando fotos desde el aterrizaje
La policía que se tira sin pena, rompiendo mi casa pa' cobrar la quincena
Aquí nación mi mai, hasta mi bisabuela
Este es mi barrio, yo soy libre como Mandela
Cuida'o con la vieja escuela, que no te coja
Que te va meter con chancletas y palos de escoba
Así que no te me pongas majadero, porque yo vengo con apetito de obrero
A comerme a cualquiera que venga a robarme lo mío
Yo soy el Napoleón del caserío [...]*

(*CALLE 13 / RÚBEN BLADES / LA CHILINGA, 2009*)

Ainda nesse contexto, mapeamos a canção “*Baile de Los Pobres*”, faixa 3 de “*Entren Los Que Quieran*” (2010), cuja letra aborda o contraste entre distintas classes sociais através de um relacionamento entre um rapaz pobre e uma menina rica, como vemos a seguir:

*Tú eres clase alta, yo clase baja
Tú vistes de seda, y yo de paja
Nos complementamos como novios*

*Tú tomas agua destilada, yo agua con microbios
Tú la vives fácil, y yo me fajo
Tú sudas perfume, yo sudo trabajo
Tú tienes chofer, yo camino a patas
Tú comes filete, y yo carne de lata
Nuestro parecido es microscópico
Pero es que por ti me derrito como gringo en el trópico [...]*

(*CALLE 13, 2010*)

Para além da comparação deveras ilustrativa entre realidades completamente desiguais, a canção transparece uma narrativa festiva, de celebração e alegria, sugerindo que a felicidade não depende da riqueza financeira que possuímos ou deixamos de possuir. Assim como em “*Los de Atrás Vienen Conmigo*” e “*La Perla*”, a narrativa de “*Baile de Los Pobres*” é apresentada desde o ponto de vista de sujeitos periféricos, fato que por si só é capaz de gerar profundos sentidos de pertencimento, em um continente formado majoritariamente por classes populares. Compreendemos que cada uma destas canções, dentro de seu próprio universo de significações, serve como potente forma de expressar contextos sociais que não só possuem importância secundária em âmbito midiático, como acabam sendo tratados de forma rasa e romantizada quando logram ocupar estes espaços.

Direcionando nosso esforço interpretativo para outra faceta do dispositivo de análise construído na presente categoria, nos concentramos em canções que promovem abordagens críticas sobre alguns dos principais problemas sociais que a coletividade humana enfrenta, tanto em contexto histórico quanto na contemporaneidade abarcada pela obra da *Calle 13*. É o caso, por exemplo, da música “*El Aguante*”, faixa 4 de “*Multi_Viral*” (2014). Sua narrativa apresenta o mesmo viés universal e coletivista que identificamos em outras canções que analisamos anteriormente, porém através de uma abordagem distinta: a letra celebra “*el aguante*” de todos os seres humanos que seguem existindo e resistindo, apesar das dificuldades cotidianas da vida – sejam elas naturais ou causadas por outros seres humanos.

*Aguantamos el frío del ártico, el calor del trópico
 Aguantamos con anticuerpos los virus microscópicos
 Aguantamos las tormentas, huracanes, el mal clima
 Aguantamos Nagasaki, aguantamos Hiroshima
 Aunque no queramos, aguantamos nuevas leyes
 Aguantamos hoy por hoy que todavía existan reyes
 Castigamos al humilde y aguantamos al cruel
 Aguantamos ser esclavos por nuestro color de piel
 Aguantamos el capitalismo, el comunismo, el socialismo, el feudalismo
 Aguantamos hasta el pendejismo
 Aguantamos al culpable cuando se hace el inocente
 Aguantamos cada año a nuestro puto presidente [...]*

(CALLE 13, 2014)

A narrativa da canção nos transporta a diferentes regiões do mundo, abordando assuntos ligados às ciências naturais (como o clima, os fenômenos astrais e a anatomia humana) e temas sociopolíticos (como racismo, repressão estatal, cultura bélica e economia global) em conjunto. Com isso, logra proferir discursos reflexivos que podemos compreender, inclusive, como interdisciplinares. É interessante perceber que o panorama desenhado pelos sentidos presentes em “*El Aguante*” trata de colocar-nos *dentro* da História – como sujeitas e sujeitos afetados diretamente pelas injustiças do mundo, e não como observadores neutros e incapazes de modificar o curso de seus próprios destinos. Algo parecido ocorre em “*Los Idiotas*”, décima faixa do último disco lançado pela *Calle 13*. A reflexão proposta nessa canção busca questionar a necessidade humana de sempre ter razão, problematizando a ideia de que quanto menos se sabe, mais se pensa saber:

*Un idiota es aquel que no aprende del pasado
 Un desinformado que no escucha al informado
 Un idiota por debajo del nivel
 Un idiota es el que cree que todos son idiotas menos él [...]*

(CALLE 13, 2014)

Vislumbramos uma nuance de significação interessante nos discursos proferidos em “*Los Idiotas*”: apesar de apontar a idiotice *dos outros* em trechos como “*Los idiotas se sienten seguros con todo lo que comentan / Porque hablan lo que saben y lo que no saben se lo inventan*” e “*Aunque suene raro, a los idiotas los escucho / Pa’ tener a un listo que no dice nada, prefiero a un idiota que hable mucho*”, a letra também provoca uma reflexão de caráter pessoal, que diz respeito parcela de idiotice inerente a cada um de nós. Percebemos tal movimento discursivo em trechos como “*Pa’ separarnos con la arrogancia de que en el mundo*

somos el centro / Mejor unificarnos con el idiota que todos llevamos adentro” e “Aquí nadie es perfecto, todos cometemos errores / Hace falta ser idiotas pa’ aprender a ser mejores”.

Já em vias de encerrar as interpretações oriundas da presente categoria de análise, nos debruçamos sobre “*La Bala*”, faixa 5 do álbum “*Entren Los Que Quieran*” (2010). Em suas duas primeiras estrofes, a canção transforma uma bala de arma de fogo em personagem, descrevendo sua trajetória desde o momento em que é disparada até o encontro com o corpo de sua vítima, como podemos ver nos trechos a seguir:

*El martillo impacta la aguja, la explosión de la pólvora con fuerza empuja
Movimiento de rotación y traslación, sale la bala arrojada fuera del cañón [...]*

*La bala saca sus colmillos de acero, y sin pedir permiso entra por el cuero
Muerde los tejidos con rabia
Le arranca el pecho a las arterias para causar hemorragia [...]*

(*CALLE 13, 2010*)

A última estrofe da composição, por sua vez, busca difundir reflexões importantes para o combate às graves consequências geradas pelo uso de armas de fogo em nossas sociedades:

*Sería inaccesible el que alguien te mate si cada bala costara lo que cuesta un yate
Tendrias que ahorrar todo tu salario
Para ser un mercenario, habria que ser millonario
Pero no es así, se mata por montones
Las balas son igual de baratas que los condones
Hay poca educación, hay muchos cartuchos, cuando se lee poco, se dispara mucho
Hay quienes asesinan y no dan la cara, el rico da la orden y el pobre la dispara
No se necesitan balas para probar un punto
Es lógico, no se puede hablar con un difunto
El diálogo destruye cualquier situación macabra
Antes de usar balas, disparo con palabras
¡Pla! ¡Pla! ¡Pla! ¡Pla! [...]*

(*CALLE 13, 2010*)

Os sentidos encontrados na letra, por si só, já são capazes de produzir informação de qualidade e acessível, configurando-se assim como forma de *cidadania comunicativa* conforme as teorizações da presente categoria de análise. Porém, além de realizar uma importante reflexão acerca da violência gerada pelo uso de armas de fogo em sua letra, “*La Bala*” também recebeu um videoclipe – já em 2012 – produzido em colaboração com diretores e profissionais de vídeo de várias regiões do mundo, endossado e apoiado pela UNICEF como parte de uma campanha que se propôs justamente a gerar consciência sobre este problema social em escala

global. Além disso, *Calle 13* e UNICEF promoveram outras duas iniciativas com a intenção de ampliar ainda mais o alcance de mensagem e, por consequência, o acesso das pessoas ao conhecimento produzido: utilizando seus canais de comunicação oficiais em conjunto para a exposição da iniciativa, a campanha de divulgação incluiu dados alarmantes sobre a realidade do problema abordado na canção, com enfoque para os países cujas estatísticas referentes à questão são mais acentuadas; o videoclipe publicado no *YouTube* conta com legendas em nove idiomas distintos (português, francês, italiano, alemão, inglês, hebreu, russo, japonês e mandarim).

A parceria entre *Calle 13* e UNICEF, aliás, não começou com o clipe de “*La Bala*”: em 2010, ambos se uniram à MTV na produção do documentário “*Esclavos Invisibles*”, que aborda o tráfico e a exploração de pessoas na América Latina. Na época, o grupo porto-riquenho cedeu os direitos autorais da canção “*Prepárame La Cena*”, faixa 13 de “*Entren Los Que Quieran*” (2010), para que a música fosse utilizada como trilha do *teaser* de divulgação do projeto. Assim como em “*La Bala*”, a iniciativa contou com uma enorme campanha de divulgação conjunta, focada em aprofundar a temática através de dados e informações criteriosas e espalhar o conteúdo para o maior público possível, através do grande alcance midiático das partes envolvidas. Levando em conta as diretrizes propostas pela presente categoria de análise, entendemos que tais ações³⁵ potencializaram (e muito) o acesso às informações apresentadas pelas narrativas de “*La Bala*” e “*Prepárame La Cena*”, possibilitando que o exercício de *cidadania comunicativa* realizado pelo grupo nestas canções fosse ainda mais potente.

6.2 UN PUEBLO SIN PIERNAS, PERO QUE CAMINA (CAT. 2)

Com o aprofundamento de nossas reflexões teóricas e epistemológicas, também passamos a compreender o exercício da *cidadania comunicativa* como movimento com amplo potencial de gerar *representatividade* no contexto de *Nossa América*. No que diz respeito à música, em específico, nosso trabalho permitiu postular a canção popular como importante via para a construção de narrativas que gerem sentidos de integração em nosso continente, tirando-nos de nossa habitual posição submissa perante às grandes potências econômicas do mundo e devolvendo-nos o orgulho de nossa terra, de nossas culturas, de nossas lutas e subjetividades compartilhadas. Levando tal concepção em conta, a seguinte categoria de nossa *análise transmetodológica* – fruto da conjunção de nossas teorizações com a observação de nosso

³⁵ Mais informações sobre estas ações conjuntas entre *Calle 13* e UNICEF disponíveis em: <<https://www.unicef.org/colombia/comunicados-prensa/calle-13-estrena-su-video-la-bala>> e <https://www.unicef.org/media/media_60620.html>. Acesso em: 12 jan. 2021.

objeto empírico – tem como foco mapear e refletir sobre canções que, em seus discursos, tratam de utilizar *Nossa América* como lugar de fala, existência e resistência, disseminando sentidos de identidade e representações da realidade vivida em nossas terras. Compreendemos que tais ações geram valores de cidadania por duas razões principais: primeiro, porque se opõem às diversas formas de *neocolonialismo* amplamente difundidas na América Latina, fomentando sentidos comunicacionais *contra-hegemônicos* e problematizando lógicas narrativas que seguem nos sendo impostas, mesmo quando não levam em conta nossas especificidades culturais, geográficas e sociais; além disso, porque permitem o cultivo de utopias coletivas em nosso continente através da valorização e celebração de nossos povos.

Analisando a discografia da *Calle 13* em profundidade, identificamos uma série de músicas que se encaixam nos pressupostos sob os quais edificamos a presente categoria de análise. Entendemos que os sentidos discursivos presentes nestas canções podem ser divididos em três grupos principais, cujas narrativas dizem respeito: à cultura porto-riquenha em contraposição à estadunidense, problematizando os esforços de dominação política e simbólica dos *ianques* sobre a população da ilha caribenha; à integração latino-americana como forma de resistência coletiva; à constante diáspora dos povos do continente, cuja imigração costuma ser tratada de forma superficial pelos meios de comunicação hegemônicos. Além disso, consideramos interessante – no contexto desta categoria em específico – levar em conta alguns dos ritmos musicais utilizados pelo grupo em sua discografia, entendendo a referência a vertentes sonoras latino-americanas do passado e do presente como mais uma forma de gerar *representatividade*. Estando claras as chaves de interpretação que edificamos aqui, nos dedicamos à apresentar os resultados decorrentes de sua utilização em nosso mapeamento.

Como saldo quantitativo de nossa análise, encontramos um total de 17 canções que se encaixam nos pressupostos supracitados, espalhadas entre os cinco discos lançados pela *Calle 13* durante seu período ativo. Dessas faixas, seis estão inseridas em “*Residente o Visitante*” (2007), enquanto outras quatro fazem parte do álbum “*Entren Los Que Quieran*” (2010), três ajudam a compor a obra “*Los de Atrás Vienen Conmigo*” (2009), duas aparecem em “*Calle 13*” (2005) e outras duas em “*Multi_Viral*” (2014). Antes de dar sequência à análise, reiteramos que a grande quantidade de músicas observadas neste trabalho impede que avaliemos cada faixa com igual profundidade, razão pela qual nos dedicamos a interpretar aquelas que consideramos mais interessantes no contexto de cada categoria que formulamos, considerando também a eventual presença de algumas canções em mais de uma delas.

Nossa interpretação qualitativa começa com ênfase em discursos que demarcam a identidade porto-riquenha em oposição e resistência à influência cultural dos Estados Unidos.

Nesse contexto, a primeira canção que mapeamos dentro da discografia da *Calle 13* é “*Pi-di-di-di*”, faixa 11 do primeiro álbum lançado pelo grupo. Em uma letra cuja narrativa apresenta um *borícu*a e um *gringo* conversando, *Residente* se dirige ao rapper estadunidense *Sean Combs* – também conhecido como *Puff Daddy* – ironizando a diferença idiomática entre eles e trazendo à tona algumas especificidades culturais da ilha:

*Entren, entren, bienvenidos a mi nido, no me tienen que pagar na', yo los invito
 Esto va por la casa, no me tienen que dejar propina
 La receta de hoy es la especialidad de la cocina
 Carne asesina, y pa' que aguanten el pico, un poco de yuca frita con mojito
 - Do you have some Doritos?
 - No, yuca frita con mojito
 - Do you have some Coca-Cola?
 - No, pero tengo vino Perico
 Y rapidito ese tipo me salió malcriadito
 - Do you know who I am?
 - ¿Cómo? ¿Que te llamas Juan?
 - Do you know who I am?
 - ¿Que si yo me llamo Juan?
 - ¡Yo querer Coca-Cola!
 Pues mira, Juan, aquí lo que hay es Cola Champagne y chinita [...]*

(*CALLE 13*, 2005)

Em outro trecho da mesma canção, os discursos proferidos pelo grupo se tornam mais agressivos, assumindo uma posição de enfrentamento aberto à influência estadunidense em Porto Rico e valorizando a força dos locais, como vemos no trecho a seguir:

*No te creas que porque mi raza es chiquita se quita
 Si no donqueamos, nos vamo'a 'e güirita
 Y to' los gringos como tú se pueden ir con to' y camarita por la Garita
 No tienen que hacer cita si ustedes son visita
 "Say cheese!", y una sonrisita y pa' la playita
 Pa' los tiburones pa' que te arranquen los tendone'
 Porque aquí en Puerto Rico somos los mas jodone' [...]*

(*CALLE 13*, 2005)

Mapeamos sentidos análogos a estes também em “*La Crema*”, faixa 14 de “*Residente o Visitante*” (2007), onde a narrativa apresentada pela banda trata de valorizar a identidade porto-riquenha através de sua cultura e das lutas cotidianas enfrentadas pela maioria de sua população:

*Bichote, guayaba, la playa, el viento, diez asesinatos, veinte padre nuestros
Una bofetada en la cara, el sobaco grasiento, aquí se construye con bloque y cemento
Puñeta, levántate del asiento, levanta esa bandera pero con sentimiento
Que se jodan los abusos de 1800, ayer éramos diez y ahora somos quinientos [...]*

*Este es mi pueblo esta es la crema, hierro, vitamina, huevo con yema, puré de avena
Los protagonistas en la escena (Todo Puerto Rico) [...]*

(CALLE 13, 2007)

Trazendo a realidade porto-riquenha para o centro da narrativa em ambas as canções, o grupo produz sentidos de valorização cultural que consideramos importantes para qualquer país latino-americano, dado o contexto de subserviência histórica que enfrentamos em todo o continente. A situação colonial da ilha em relação aos Estados Unidos, todavia, faz com que estes discursos sejam ainda mais urgentes na conjuntura porto-riquenha, cuja população – para além do controle político – enfrenta diversas formas de dominação simbólica através da produção midiática estadunidense. A influência cultural da potência norte-americana é tão grande que virou tema de outra canção: trata-se de “*Gringo Latin Funk*”, faixa 4 de “*Los de Atrás Vienen Conmigo*” (2009). Aqui, a *Calle 13* se propõe a satirizar a parcela de porto-riquenhos (e latino-americanos em geral) que se deixa influenciar pela hegemonia cultural postulada pelos *ianques*. Para tanto, ironiza homens e mulheres que se encaixam em tal perfil:

*Ahí va caminando por Latinoamérica, imitando el caminar de una gringa genérica
No come dulce de leche por el colesterol, dice palabras en inglés mezcladas con español
Es una gringa wanna be, ni siquiera sabe donde queda la capital de su país [...]*

*Se pone lentes de contacto para tener los ojos claros
Y aunque es latino te habla con un acento raro [...]*

*Es un idiota de mentira, es un fake, para colmo es fanático de Justin Timberlake
Lo más que le jode como ampolla es que por más que se peine no puede negar su cara criolla [...]*

(CALLE 13, 2009)

Entendemos que tais discursos geram *representatividade* no contexto de uma *Nossa América* que evita significar a si mesma através de símbolos e narrativas importadas, fortalecendo a diversidade cultural intrínseca ao continente através de representações e sentidos que refletem a realidade vivida e valorizam a história compartilhada de nossos povos. A letra de “*Gringo Latin Funk*” – assim como acontece nas demais canções que mapeamos nesta subdivisão do presente tópico de análise – se remete principalmente ao enfrentamento da condição colonial de Porto Rico, é bem verdade. Sua narrativa, porém, logra alcançar os demais

países do continente, construindo acepções que remetem à uma realidade experimentada por grande parte das nações localizadas ao sul da fronteira estadunidense: a constante imigração rumo ao Norte em busca de melhores oportunidades de vida.

Utilizamos essa interpretação como ponte para chegarmos ao próximo tema que consideramos profícuo na conjuntura da presente categoria de análise, onde repousamos nosso foco em canções que remetem às diásporas latino-americanas. Destacamos, das canções que se encaixam na diretriz interpretativa proposta, duas faixas: “*Pa’l Norte*”, do álbum “*Residente o Visitante*” (2007), e “*El Hormiguero*”, do disco “*Entren Los Que Quieran*” (2010). Na primeira destas canções – faixa 10 do segundo álbum da *Calle 13*, gravada em parceria com o grupo cubano *Orishas* –, a letra busca representar a “*todos los emigrantes del mundo entero*” (CALLE 13 / ORISHAS, 2007). O foco particular da narrativa, porém, está na multidão que ano a ano busca alcançar a fronteira sul dos Estados Unidos através da via migratória terrestre conhecida como “*Mojado*”. O personagem/narrador que ganha vida na canção relata, em primeira pessoa, o cotidiano de dificuldades e resistências daqueles que atravessam o continente sem recursos, em busca de um futuro mais digno, como vemos nos trechos a seguir:

*Un nómada sin rumbo, la energía negativa yo la derrumbo
Con mis pezuñas de cordero me propuse a recorrer el continente entero
Sin brújula, sin tiempo, sin agenda, inspira'o por las leyendas
Por historias empaquetadas en lata, por los cuentos que la luna relata
Aprendí a caminar sin mapa, a irme de caminata*

*Sin comodidades, sin lujo, protegido por los santos y los brujos
Aprendí a escribir carbonerías en mi libreta y con un mismo idioma sacudir todo el planeta [...]*

*Ser un emigrante, ese es mi deporte
Hoy me voy pa'l norte sin pasaporte, sin transporte, a pie, con las patas
Pero no importa, este hombre se hidrata con lo que retratan mis pupilas [...]*

(CALLE 13 / ORISHAS, 2007)

Em “*El Hormiguero*”, por sua vez, os discursos articulados pela *Calle 13* têm como foco específico os milhões de sujeitos latino-americanos que hoje já vivem em território estadunidense. Apresentando-os metaforicamente como *formigas* – que “*pueden contra cualquier gigante*” e “*entran por la trompa de cualquier elefante*” (CALLE 13, 2010) – o grupo utiliza a letra da canção para problematizar temas como o preconceito da população local e a perseguição do governo contra todos os que logram atravessar a fronteira e estabelecer morada:

*Aquí llegaron las hormigas, vamos conquistando tierras enemigas
Invisible, silenciosa y simultánea, toda la invasión es subterránea
Sin disparar al aire, sin tirar misiles, sin tener que matar gente usando proyectiles
La guerra la peleamos sin usar fusiles, de bloque en bloque como los albañiles
Han tratado de pararnos un par de vaqueros, pero ya está construido el hormiguero
Somos muchos hermanos con muchos primos, la familia es grande porque nos reproducimos
Desplazamos al vaquero de sus oficinas, porque trabajamos a tiempo completo sin propina
No somos bienvenidos, como quiera entramos, te picamos y te castigamos
Cuando más te confías las hormigas te engañan, atacan en equipo como las pirañas
Aunque sean pequeñas, gracias a la unión todas juntas se convierten en camión
Pobre del vaquero que nos subestima, cuando se duerme se le viene la colonia encima
Por eso los vaqueros, en todas las esquinas, los tenemos comiendo comida latina [...]*

(CALLE 13, 2010)

Tanto em “*El Hormiguero*” quanto em “*Pa'l Norte*”, a abordagem proposta pela *Calle 13* problematiza várias das muitas nuances que permeiam o assunto da migração latino-americana nos Estados Unidos, porém com algumas características narrativas em comum que logramos interpretar em nossa análise. Primeiro, entendemos que ambas as canções apresentam discursos um tanto quanto agressivos, postulando um enfrentamento direto contra a opressão da metrópole. Desse modo, constroem sentidos que não se limitam apenas a denunciar os problemas gerados pelo preconceito aos imigrantes de forma resignada e inerte, fomentando a resistência ativa dessas populações através de trechos como os seguintes:

*Aprendí a escribir carbonerías en mi libreta y con un mismo idioma sacudir todo el planeta
Aprendí que mi pueblo todavía reza, porque las fucking autoridades y la puta realeza
Todavía se mueven por debajo 'e la mesa, aprendí a tragarme la depresión con cerveza
Mis patronos yo lo escupo desde las montañas y con mi propia saliva enveneno su champaña [...]*

(CALLE 13 / ORISHAS, 2007)

*Entre las patas nunca escondo el rabo, prefiero morir como rebelde que vivir como esclavo
Apuesto que los tuyos se rinden primero, porque los soldados míos no pelean por dinero
No le tengo miedo a las confrontaciones porque yo me crié con invasiones
Y como las hormigas, si tengo mala suerte defiando mi hormiguero hasta la muerte [...]*

(CALLE 13, 2010)

Além desses sentidos de combate à repressão, entendemos que ambas as músicas também se propõem a construir um senso de identidade coletiva entre os imigrantes latino-americanos, através de narrativas focadas na união e no empoderamento das populações em diáspora de todo o continente. Em “*El Hormiguero*”, tais sentidos podem ser encontrados em frases como “*Los humildes se comieron a los nobles, para el 2020 vamos a ser el doble*” e “*En equipo se resuelve cualquier contratiempo, cuando te picamos, picamos al mismo tiempo /*

Sobre nuestra unidad no debe haber preguntas, frente al peligro las hormigas mueren juntas” (CALLE 13, 2010). Já na letra de “*Pa’l Norte*”, por sua vez, podemos interpretar significações alinhadas a esta concepção em trechos como “*Abuela no se preocupe, en mi cuello cuelga la Virgen de la Guadalupe*” (CALLE 13 / ORISHAS, 2007), onde a referência à santa padroeira do México e da América Central resulta em sentidos de integração não só para os imigrantes, mas para a população do continente como um todo. Por isso, entendemos que a canção se ajusta também à outra chave interpretativa que propomos para esta categoria de análise: a utilização de *Nossa América* como lugar de fala, em discursos que consideramos potentes para a construção de uma identidade latino-americana coletiva renovada na contemporaneidade.

Mapeamos narrativas alinhadas a estas ideias já no primeiro álbum lançado pelo grupo, em 2005: trata-se da faixa “*Inter-lú-Ayala*”, a quinta do disco “*Calle 13*”. Como narrativa, o interlúdio³⁶ falado se utiliza das alcunhas “Residente” e “Visitante” – utilizadas por René Pérez e Eduardo Cabra – em um jogo de palavras que aborda, entre outros temas, a colonização da América Latina e a anexação da ilha de Porto Rico aos Estados Unidos:

*Mi caque es la residente, tu moca es la visitante y viceversa
Por ejemplo: español de hace 5 siglos, mal visitante
Gringo de 107 años atrás, peor visitante
Dominicano Santursino del 2005, mejor residente
Políticos, malos residentes; Jueces Federales, malos visitantes
La francesa que en topless va en Ocean, buena visitante [...]*

(CALLE 13, 2005)

Após o lançamento de seu primeiro álbum, os membros da *Calle 13* partiram em uma viagem que passou por vários países da América do Sul e Central, com o intuito declarado de conhecer melhor as similaridades e diferenças socioculturais entre Porto Rico e as outras nações do continente. Diretamente influenciado por essa experiência, o segundo trabalho de estúdio produzido pelo grupo – o disco “*Residente o Visitante*” (2007) – apresenta a primeira canção cuja narrativa diz respeito especificamente à integração das populações de *Nossa América*: trata-se de “*Llégame a Mi Guarida*”, faixa 6 do referido álbum, lançada em formato *feat* com o cantor argentino *Vicentico*, famoso por ter liderado a icônica banda *Los Fabulosos Cadillacs*. A música tem como universo narrativo os diversos abusos sofridos pela população latino-americana em sua história, tanto pela colonização do continente quanto pela ação de

³⁶ Segundo o Dicionário Michaelis, “trecho instrumental ou vocal que se intercala entre as partes principais de uma longa composição”. No contexto das produções fonográficas contemporâneas, trata-se de uma faixa de tamanho menor apresentada entre duas canções.

governos opressores dentro de cada nação. Como em outros momentos de nossa análise, podemos perceber a agressividade como característica dos discursos proferidos nesta canção, deixando transparecer um tom de “resposta à altura” para a opressão estrangeira em nossas terras:

*Tengo ganas de degollarte con lo que escribo, usando los peores adjetivos
Pa' describir el encabronamiento que siento
A ti te voa' sacar de tu asiento, de tu sitio, de tu silla
Con mi propia boquilla vo'a arrancarte las rodillas
Desde las Antillas pa' to'as las pandillas
Visitante sacándome palabras con la pista
Respeto a Nicaragua y a la lucha sandinista
Ya yo me tragué cinco hojas de coca que me tienen botando espuma por la boca
Estoy de que si se desbocan y me tocan
Pongo a cualquiera a bailar la vida loca [...]*

*Tú sientes ira, yo siento ira, vamos a ver quién primero delira
Vamos a ver cómo tu cuello se estira, vamos a ver al final quien respira
Este hombre cuando habla no es en vano, que no me saquen pa' fuera lo de indio araucano
El ejército del pueblo en primer plano
El coro, pa' que suene bonito no necesitamos piano! [...]*

(CALLE 13 / VICENTICO, 2007)

Para além da agressividade sustentada nos discursos, podemos perceber – em “*Llégame a Mi Guarida*” – referências à distintas regiões e povos do continente, como em “*desde las Antillas pa' to'as las pandillas*” e “*que no me saquen pa' fuera lo de indio araucano*”. Além disso, aparecem também algumas alusões à movimentos políticos importantes na história de Nossa América, como em “*el ejército del pueblo en primer plano*” e “*respeto a Nicaragua y a la lucha sandinista*” – a última em referência aos partidários do líder nacionalista *Augusto Sandino*, que sustentaram uma guerra de guerrilhas contra a intervenção estadunidense na Nicarágua entre os anos de 1927 e 1933³⁷.

Pegando carona nestes sentidos de *representatividade* latino-americana, direcionamos nossa atenção para uma canção que talvez seja o principal exemplo do que nos fez plantear a presente categoria de análise: trata-se de “*Latinoamérica*”, faixa 7 de “*Entren Los Que Quieran*”, gravada em parceria com as cantoras *Totó La Momposina*, da Colômbia, *Susana Baca*, do Peru, e *Maria Rita*, do Brasil. Segundo o próprio René Pérez, a faixa nasceu com o

³⁷ Após o assassinato do líder revolucionário em 1934, a luta sandinista continuou até 1979, ano em que derrubou o regime militar que assolava o país centro-americano. A revolução durou até 1990, quando os sandinistas foram derrotados nas eleições por uma aliança formada por quase todos os outros partidos nicaraguenses.

objetivo de conectar Porto Rico com a América Latina, como ode ao passado, ao presente e ao futuro do continente³⁸. Quiçá a canção de maior sucesso de toda a carreira do grupo porto-riquenho, “*Latinoamérica*” apresenta uma narrativa que aborda a diversidade geográfica e cultural de *Nossa América*, passando por suas lutas históricas durante e depois da colonização europeia, construindo sentidos de resistência coletiva e transparecendo um sentimento de orgulho latino-americano capaz de afetar nossas subjetividades de maneira profunda:

*Soy, soy lo que dejaron, soy toda la sobra de lo que se robaron
Un pueblo escondido en la cima, mi piel es de cuero por eso aguanta cualquier clima
Soy una fábrica de humo, mano de obra campesina para tu consumo
Frente de frío en el medio del verano, el amor en los tiempos del cólera, mi hermano
Soy el sol que nace y el día que muere, con los mejores atardeceres
Soy el desarrollo en carne viva, un discurso político sin saliva
Las caras más bonitas que he conocido, soy la fotografía de un desaparecido
La sangre dentro de tus venas, soy un pedazo de tierra que vale la pena
Una canasta con frijoles, soy Maradona contra Inglaterra anotándote dos goles
Soy lo que sostiene mi bandera, la espina dorsal del planeta es mi cordillera
Soy lo que me enseñó mi padre: "el que no quiere a su patria no quiere a su madre"
Soy América Latina, un pueblo sin piernas, pero que camina [...]*

(CALLE 13 / TOTÓ LA MOMPOSINA / SUSANA BACA / MARIA RITA, 2010)

Em nossa concepção, os discursos proferidos em “*Latinoamérica*” fomentam sentidos que fazem da canção um verdadeiro exercício de *cidadania comunicativa*. Sua letra e sua música não só geram *representatividade* e promovem a integração entre distintas regiões do continente, como também apresentam narrativas de resistência social e enfrentamento às dificuldades oriundas da subserviência história de *Nossa América*, além de permitirem a visualização de utopias coletivas baseadas nas subjetividades que nos formam como povo. Podemos perceber todas estas nuances de significação nos trechos a seguir, por exemplo:

*Tú no puedes comprar al viento, tú no puedes comprar al sol
Tú no puedes comprar la lluvia, tú no puedes comprar el calor
Tú no puedes comprar las nubes, tú no puedes comprar los colores
Tú no puedes comprar mi alegría, tú no puedes comprar mis dolores [...]*

*Trabajo bruto, pero con orgullo, aquí se comparte, lo mío es tuyo
Este pueblo no se ahoga con marullos y si se derrumba yo lo reconstruyo
Tampoco pestañeo cuando te miro, para que te recuerdes de mi apellido
La Operación Condor invadiendo mi nido, ¡perdono, pero nunca olvido! [...]*

³⁸ Disponível em: <<http://www.cubadebate.cu/noticias/2011/09/28/latinoamerica-es-la-cancion-mas-importante-que-he-hecho-dice-residente-video/#.WTjJ-RPycw>>. Acesso em: 12 fev. 2021.

*Vamos caminando, aquí se respira lucha
Vamos caminando, yo canto porque se escucha
¡Vamos dibujando el camino!
Vamos caminando, aquí estamos de pie
¡Que viva La América! [...]*

(CALLE 13 / TOTÓ LA MOMPOSINA / SUSANA BACA / MARIA RITA, 2010)

Levando em conta o contexto de *Nossa América*, compreendemos esta canção como uma espécie de *manifesto contra-hegemônico*, que se afasta das lógicas comunicacionais e narrativas importadas das grandes potências econômicas do mundo para se aproximar, novamente, de nossas especificidades culturais, geográficas e sociais, possibilitando que novas lógicas se constituam justamente através da valorização das subjetividades compartilhadas que marcam nossas histórias e nos formam como povo diverso e uno. Em nosso entendimento, “*Latinoamérica*” possui força comunicacional para promover *cidadania comunicativa* também em outros sentidos, como dar visibilidade a experiências de vida ignoradas e/ou desvalorizadas pelas narrativas do senso comum midiático ou apresentar, de forma acessível, várias nuances da história latino-americana. Além do mais, a canção também gera sentidos de *representatividade* através da experimentação estética levada à cabo pelo grupo em sua construção. Ademais de mesclar referências rítmicas de várias partes do continente – como *salsa*, *tango* e *cumbia* – a banda também utilizou, para a gravação de “*Latinoamérica*”, instrumentos tradicionais de algumas culturas de *Nossa América*, como o bumbo leguero e o charango, ambos oriundos dos Andes.

Esta característica, aliás, é a última de nossas chaves de interpretação para o mapeamento proposto na categoria de análise em que nos encontramos inseridos. Percebemos, já imersos nesse outro ponto de vista, que a utilização do bumbo leguero e do charango, por exemplo, já havia ocorrido anos antes, na gravação de “*Llégame a Mi Guarida*”. Em relação aos ritmos pelos quais a *Calle 13* passou durante sua discografia, buscamos destacar aqueles que consideramos interessantes como forma de gerar *representatividade* em contexto latino-americano: é o caso, por exemplo, do *tango argentino*, que aparece mesclado às batidas características do *reggaeton* na faixa “*Tango del Pecado*”, do disco “*Residente o Visitante*” (2007), produzida em parceria com o grupo argentino *Bajofondo Tango Club*. No mesmo álbum, encontramos a canção “*Cumbia de Los Aburridos*”, cuja proposta estética faz referência explícita à *cumbia colombiana*, com arranjos de acordeão e instrumentos de sopro. Já em “*Beso de Desayuno*”, faixa 7 deste mesmo álbum, o grupo porto-riquenho promove a mescla de elementos do *rap* com pitadas de *bossa nova*, apresentando arranjos de violão nylon –

instrumento tradicionalmente utilizado para interpretar o famoso ritmo brasileiro. Compreendemos, no contexto de nosso mapeamento de sentidos, que tais experimentos promovidos pela *Calle 13* podem ser considerados como movimentos de integração latino-americana, uma vez que fazem referência à cultura musical de diversos países do continente, apropriando-se das potencialidades destes ritmos também como forma de se conectar aos ouvintes do grupo espalhados por distintas regiões de *Nossa América*.

6.3 ME INFILTRÓ EN EL SISTEMA Y LE EXPLOTO DESDE ADENTRO (CAT. 3)

Para a seguinte categoria de nossa *análise transmetodológica* da discografia da *Calle 13*, concebemos a ocupação dos espaços midiáticos hegemônicos como um movimento estratégico possível no contexto das disputas de sentido que aqui postulamos como forma de *cidadania comunicativa* – levando em conta tanto a indústria fonográfica *mainstream* quanto os meios de comunicação massivos, conforme as especificidades de nosso problema/objeto. Nos baseamos, para tanto, no que Omar Rincón (2016) chama de *cidadania celebrity*, conceito definido pelo autor como “uma tática para disputar e lutar nas mídias e nas redes digitais, os modos estéticos e narrativos do visível, do narrável e o reconhecido” (p. 42). Compreendemos, na esteira destas proposições, que o universo *mainstream* – apesar dos seus paradoxos e vícios de atuação – configura-se como um lugar de alta visibilidade comunicacional, que permite que seus produtos alcancem um público gigantesco e diversificado através de seus dispositivos de funcionamento. Em relação à carreira da *Calle 13* em particular, entendemos que a presença do grupo nesse âmbito de atuação ampliou (e muito) a possibilidade de espalhamento de seus discursos, de modo que – nessa conjuntura específica – não há como negar sua importância para a ampliação da capacidade de produzir e propagar sentidos de *cidadania comunicativa*.

O mapeamento que propomos na presente categoria de nossa análise leva tal conjuntura em conta. Entretanto, direciona seu foco para outra nuance compreendida através de nosso contato tanto com as reflexões de Rincón (2016), quanto com as canções que analisamos: a possibilidade de posicionar-se criticamente contra os meandros da mídia hegemônica sem abdicar de seu lugar dentro desse ecossistema comunicacional. Como sustenta o autor, cada vez mais vemos artistas ocupando este espaço “para incomodar, foder e xingar o *mainstream* em suas estéticas e políticas” (p. 43). Mapeamos, a partir de nossa análise aprofundada da discografia da *Calle 13*, uma série de músicas onde o grupo porto-riquenho realiza movimentos discursivos alinhados a tal perspectiva, dividindo-os em dois tópicos principais: reflexões críticas acerca da atuação dos meios de comunicação massivos e problematizações acerca da

cena musical *mainstream*. Em nossa concepção, tais narrativas produzem *cidadania comunicativa* porque deixam transparecer o posicionamento contra-hegemônico da banda em relação à estes temas, em reflexões amplamente difundidas através do grande alcance popular de sua música. Tomando essas proposições por base, passamos a apresentar os resultados de nosso mapeamento e a interpretar os discursos encontrados.

No que diz respeito ao âmbito quantitativo, elencamos um total de 19 canções que se encaixam de algum modo nos pressupostos explicitados, espalhadas por todos os cinco álbuns lançados pela *Calle 13* entre 2005 e 2014. Dessas 19 faixas mapeadas, cinco estão inseridas em “*Residente o Visitante*” (2007), enquanto quatro fazem parte do álbum “*Multi_Viral*” (2014), outras quatro dizem respeito à “*Los de Atrás Vienen Conmigo*” (2009), três aparecem em “*Calle 13*” (2005) e outras três em “*Entren Los Que Quieran*” (2010). Conforme já explicitamos em outros momentos desta análise, não há viabilidade em abordar todas canções mapeadas em cada categoria com a mesma profundidade, motivo que nos leva à dar foco àquelas que consideramos mais pertinentes no contexto de nossas inferências reflexivas.

Damos início às nossas interpretações qualitativas abordando canções onde a *Calle 13* busca problematizar a atuação dos meios de comunicação massivos. Nesse sentido, começamos destacando o interlúdio “*Stupid Is as Stupid Does*”, faixa 9 do disco “*Multi_Viral*” que tem participação do ator e humorista colombo-estadunidense *John Leguizamo*. De forma bastante irônica e utilizando o inglês como idioma (algo não tão comum dentro da discografia da *Calle 13*), o artista convidado ironiza a estupidez coletiva da contemporaneidade, apontando para as mídias de massa como uma das causas da proliferação de tal condição:

Civilization and evolution can only take us so far
It's up to the individual to unstupify - his self!
The stupification from mass media lies and corporate ties
Colaborate to keep us intoxicated³⁹ [...]

(CALLE 13 / JOHN LEGUIZAMO, 2014)

A atuação dos meios de comunicação massivos é discutida também em “*Multi_Viral*”, faixa 6 do álbum homônimo, gravada em parceria com o ativista australiano *Julian Assange*, o guitarrista estadunidense *Tom Morello* e a cantora palestina *Kamilya Jubran*. Na canção, além de apresentar reflexões globais antissistema, o grupo aponta seus discursos para a liberdade de expressão e o acesso à informação de qualidade, como vemos em trechos como os seguintes:

³⁹ “Civilização e evolução só podem nos levar até certo ponto / Cabe ao indivíduo desestupificar (sic) – a si mesmo! / A estupificação (sic) que vem das mídias de massa e de seus laços corporativos / Colaboram para nos manter intoxicados”. (Tradução livre).

*Si la prensa no habla, nosotros damos los detalles
 Pitando las paredes con aerosol en las calles
 Levanto mi pancarta y la difundo
 Con solo una persona que la lea ya empieza a cambiar el mundo [...]*

*Son las mentiras recalentadas, nos alimentan con carne procesada
 Y la gente sigue desinformada, una noticia mal contada es un asalto a mano armada [...]*

(CALLE 13 / ASSANGE / MORELLO / JUBRAN, 2014)

Entendemos que a narrativa de “*Multi_Viral*” produz *cidadania comunicativa* porque permite o acesso à reflexões sobre a mídia que a própria mídia (por óbvio) não faz. Ademais, a presença de personalidades como *Julian Assange* e *Kamilya Jubran*, por si só, também dá sentido cidadão aos discursos proferidos na canção: o primeiro é fundador do *WikiLeaks*, plataforma responsável pela divulgação de milhares de documentos confidenciais do governo estadunidense, referentes principalmente às guerras no Iraque e Afeganistão; a segunda é ativista da causa palestina, comumente abordada de forma rasa e descontextualizada pelos grandes meios de comunicação hegemônicos no mundo atual. A participação de *Assange* na canção, aliás, ocorre através de uma potente fala direcionada à outro pilar central na atuação das mídias massivas hegemônicas – a propaganda:

We live in the world that your propaganda made
 But where you think you are strong you are weak
 Your lies tell us the truth we will use against you
 Your secrecy shows us where we will strike
 Your weapons reveal your fear for all to see
 From Cairo to Quito, a new world is forming
 The power of people armed with the truth⁴⁰

(CALLE 13 / ASSANGE / MORELLO / JUBRAN, 2014)

Para além das duas faixas mapeadas em “*Multi_Viral*”, apenas uma outra canção lançada pelo grupo porto-riquenho apresenta alguma reflexão sobre os meios de comunicação massivos: trata-se de “*Calma Pueblo*”, faixa 2 do álbum “*Entren Los Que Quieran*” (2010), gravada em parceria com o multi-instrumentista porto-riquenho *Omar Rodríguez-López*. Em meio à uma narrativa agressiva, direcionada principalmente à indústria fonográfica *mainstream* – nosso próximo tópico dentro desta categoria de análise -, frases como “*Mezclo lo que veo con*

⁴⁰ Vivemos no mundo que sua propaganda criou / Mas onde você pensa que é forte, você é fraco / Suas mentiras nos contam a verdade que usaremos contra você / Seu sigilo nos mostra onde iremos atacar / Suas armas revelam seu modo pra todo mundo ver / Do Cairo a Quito, um novo mundo está se formando / O poder das pessoas armadas com a verdade. (Tradução livre).

lo melódico, yo estoy aquí para contarte lo que no cuentan los periódicos” e “Calma pueblo que aquí estoy yo, lo que no dicen lo digo yo” apresentam problematizações relacionadas à atuação midiática, complementando os demais discursos proferidos na canção.

No que diz respeito à refletir criticamente acerca do contexto *mainstream* em que o grupo porto-riquenho se insere, a narrativa de “*Calma Pueblo*” se propõe a problematizar questões como o uso de *playback* em apresentações ao vivo e a prática do “jabá” (ou “payola”, como é conhecida nos Estados Unidos) – que consiste nas gravadoras pagarem altas quantias às emissoras de rádio e/ou de TV para que estas reproduzam determinadas canções dentro de suas programações.

*¿A ti te ofende lo que escribo? A mi me ofende tu playback, que estés doblando en vivo
A mi me ofende cuando tu sobornas a la radio con plata, con dinero, pa' que te suenen a diario
Ni siquiera los Beatles tenían cuatro canciones sonando el mismo tiempo en las radio estaciones
Esto lo puede ver hasta un bizco: tú vendes porque tú mismo te compras tus propios discos
No me digas que no si a mi me han ofrecido hacer eso, la mitad de los artistas deberían estar presos
A mi no me ofende que por hablar mucho me llames loco, tú dices poco porque sabes poco [...]*

(*CALLE 13 / OMAR RODRÍGUEZ-LÓPEZ, 2010*)

Em outro trecho da mesma canção, a *Calle 13* sustenta que “*Es el momento de la música independiente / Mi disquera no es Sony, mi disquera es la gente*”, em um discurso que coloca o público que acompanha o grupo como a razão do trabalho artístico realizado, em detrimento da gravadora pela qual a banda lançou três dos seus cinco discos. A narrativa reflete, também, o momento conturbado da relação entre banda e sua distribuidora, tema abordado na faixa “*Intro*”, que abre o quarto disco da banda. Com um arranjo inspirado nas aberturas clássicas de programas de auditório, a letra explicita os entraves entre *Calle 13* e *Sony Music Latin* que, por fim, levaram o grupo a encerrar seu contrato com a empresa e gravar seu próximo álbum através de sua própria gravadora independente, batizada de “*El Abismo*”.

*Este es nuestro último disco con Sony, se venció nuestro contrato con Sony!
Nos deben dinero, tienen que pagar... o para la Perla los vamos a llevar
Si no nos quieren pagar, no volveremos a firmar
Nos cogieron por el culo, así que ahora vamos a pedirles
¡Dos millones! ¡Cuatro millones! ¡Cinco millones más!
Cinco es muy poco, queremos diez [...]*

(*CALLE 13, 2010*)

Ainda na mesma faixa, encontramos outra nuance de significação que consideramos interessante no âmbito da presente categoria de análise: no trecho “*Y si te gusta el disco, por el*

Internet lo puedes bajar y piratear”, o grupo se posiciona a favor do livre acesso à sua obra, indo na contramão das lógicas preponderantes da indústria fonográfica. Compreendemos que os discursos proferidos tanto nesta introdução quanto na canção “*Calma Pueblo*” demonstram a lucidez da *Calle 13* em relação à cena em que estavam inseridos. Suas reflexões críticas acerca dos modelos de funcionamento das indústrias fonográficas do continente fazem mais do que apenas demarcar o posicionamento do grupo, difundindo questões que geralmente não alcançam o público que consome os produtos artísticos/culturais/comunicacionais produzidos nesse contexto e, eventualmente, influenciando outros tantos artistas espalhados pelo continente a trilharem seus próprios caminhos sem “vender a alma” aos mecanismos do *mainstream*.

Além de problematizações acerca do *modus operandi* das gravadoras e demais setores da indústria fonográfica hegemônica, mapeamos várias canções cujos discursos criticam abertamente a qualidade das músicas produzidas nessa conjuntura. Já na faixa que abre o primeiro álbum lançado pela *Calle 13* – a canção “*Cabe-c-o*” –, encontramos o trecho “*Mucha, mucha gorra, mucha, mucha prenda / Muchos discos em la tienda, mucha, mucha mierda*” (CALLE 13, 2005). Em “*Residente o Visitante*” (2007), segundo disco do grupo porto-riquenho, os ataques ao *reggaeton* – gênero musical de amplo alcance popular na época – fazem parte das narrativas de “*Algo Con Sentido*” e “*A Limpiar El Sucio*”. Nestas duas canções, frases como “*Mis neuronas ya están en función / Voy decidido a fusilar el reggaetón*” e “*El género esta atrasa’o, tiene un delay*” ilustram a posição discursiva assumida pela banda.

As críticas do grupo às celebridades emergentes não só do gênero *reggaeton*, mas também do *hip-hop* latino-americano, aparecem em vários momentos de sua discografia. Em geral, estas problematizações dizem respeito à superficialidade de suas narrativas – muitas vezes focadas na ostentação e no luxo – e ao foco estritamente mercadológico de suas produções. Em relação à “cultura da ostentação”, mapeamos discursos que refletem a posição da *Calle 13* em canções como “*Que Lloren*”, segunda faixa de “*Los de Atrás Vienen Comingo*” (2009), em cuja letra encontramos frases como “*Esto no se trata de ganarse premios, ni de vender discos / Ni de carros, mujeres, hoteles, ni que si te comiste treinta mariscos*”. Outro exemplo desta linha discursiva adotada pelo grupo é a canção “*Sin Exagerar*”, faixa 4 do álbum “*Residente o Visitante*” (2007), produzida em formato *feat* com o rapper porto-riquenho *Tego Calderón*. Sua narrativa trata especificamente de ironizar os exageros cantados pelos artistas que constroem sua fama através de músicas cujas letras estão direcionadas à ostentação:

*Tengo cuatrocientos carros, cuatrocientas motoras
Un caballo que vuela a cien millas por hora
Tengo comprada a todas las emisoras*

*Y pa' lavar el dinero, treinta lavadoras
Yo consigo lo que sea
Mujeres con dos, tres, cuatro, cinco tetas
Treinta enanas que me jalen la casqueta mientras duermo
Y que nunca me peguen los cuernos [...]*

(CALLE 13, 2007)

Em “*Adentro*”, oitava faixa do álbum “*Multi_Viral*” (2014), as líricas de *Residente* abordam estes mesmos temas com novas nuances de significação, problematizando também a violência gratuita propagada nas letras de vários artistas da cena *hip-hop* da época, como podemos interpretar nos trechos a seguir:

*En tu cabeza tú eres un narco buscado por la policía
Y tus pistolas son como los unicornios, de fantasía
No hay problema en que tengas enemigos imaginarios
Pero sí en que los chamaquitos crean que eres un sicario
Tú no has vivido tres carajos de dificultad en tu vida,
A ti no te faltó la escuela, no te faltó comida
Si la gente del Congo hubiera tenido tus oportunidades
Estarían graduados en las mejores universidades
Si te llevo de excursión pa' la central africana
Luego de ver la guerra sales cantando líricas cristianas
Allá tu ropita de rapero, tu gorrita de baseball
Y tu cadenita de maleante se derriten con el sol [...]*

*Tú eres bruto cabrón rapeando sobre como volar sesos
En un país donde te matan por robarte un peso [...]*

(CALLE 13, 2014)

Já no que diz respeito à “comoditização” da música popular, mapeamos alguns exemplos da posição crítica assumida pela *Calle 13* em relação a alguns padrões de conduta estritamente comerciais comuns ao contexto *mainstream*. Nesse sentido, ressaltamos as canções como “*Que Lloren*” e “*Ven y críticame*”, faixas 2 e 5 de “*Los de Atrás Vienen Conmigo*” (2009), e “*Digo Lo Que Pienso*”, do álbum “*Entren Los Que Quieran*” (2010):

*Es muy fácil ser esclavo de la industria navegando a favor de la marea
Tú te vendiste más barato que una prostituta en la autopista
Esa es la diferencia entre un negociante y un artista [...]*

(CALLE 13, 2009)

*No me importa si todo lo que escribo a ustedes los ofende
Tampoco me importa un carajo si este disco vende*

*Si yo quisiera vender algo montaba una tienda
Prefiero regalarte música, aunque tú no la entiendas [...]*

(CALLE 13, 2009)

*Sería muy fácil para mí escribir un bolero
O hacer un video rapeando encima de un velero
Con mujeres en pelotas acariciándome los huevos
¿Sacrificar mis ideales pa' venderte un disco nuevo? [...]*

(CALLE 13, 2010)

Antes de encerrarnos as interpretações inerentes ao presente tópicu de nossa *análise transmetodológica*, nos atemos à uma última nuance narrativa que consideramos interessante no contexto de nossas reflexões: visto que a *Calle 13* apresenta tais posicionamentos sem deixar de participar do “jogo” das indústrias fonográficas, é natural que surjam diversas críticas à “hipocrisia” das narrativas. A resposta do grupo à tais julgamentos aparece na canção “*Gato Que Avanza, Perro Que Ladra*”, faixa 13 de “*Multi_Viral*” (2014), cuja letra ironiza as críticas e explicita o modo como o grupo entende a conjuntura:

*Algunos psicópatas me tienen en la corte marcial
Según las reglas de la "Asociación de la Música Social"
Se supone que me deje la barba larga, que mi esposa sea fea,
Que venda artesanías y que viva en una aldea
Se supone que renuncie a mi pasaporte
Y que todas las cosas que compre, vengan de Corea del Norte
Una vez grabé en Miami, pero se supone que no vuelva
La música de mi disco la tengo que grabar desde la selva
No puedo usar internet, por lo menos eso asumo, se supone que me comunique por señales de humo
Si lucho por los pobres, económicamente los de abajo no puedo cobrar por mi trabajo
No puedo tener plata en mis manos y si cobro algo, lo tengo que cambiar por pesos cubanos
Y cuando vaya a pagar mi casa por cuotas
No puedo, porque en mi colonia solo aceptan dólares, ¡Idiota!
¿Cuál es el libreto? ¿Si lucho por los que no tienen educación tengo que ser analfabeto?
Por eso soy “multi-trillonario”, soy tan millonario que me acabo de comprar todo el cabrón
abecedario [...]*

*Quiero luchar contra la Guerra de Vietnam mientras explota
Y como Lennon protestar en Nueva York, desde el Dakota
También quiero hacer como el Papa Francisco
Mientras hablo de los pobres, cobro el diezmo con mis discos
O como Bob Marley, cuando abandonó su tierra
Y grabó su disco más famoso con sus colonos en Inglaterra
Quiero ser como ellos, estar bien económicamente
Y pa' los ojos de la gente seguir siendo consecuente [...]*

(CALLE 13, 2014)

Na conjuntura da presente categoria de nossa análise, interpretamos os movimentos discursivos aqui mapeados como formas de promover a consciência popular acerca de vários dos meandros da indústria fonográfica, algo que, por si só, consideramos potente para a construção de *cidadanias comunicativas* em nosso continente. Considerando a *Calle 13* como grupo musical que logra ocupar os espaços midiáticos hegemônicos e difundir tais sentidos narrativos desde o próprio *mainstream*, podemos compreender tal movimento como uma importante tática comunicacional, através da qual a banda busca tensionar as lógicas proeminentes e, em alguns momentos, apresentar caminhos possíveis para sua transformação.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O esforço de pesquisa que aqui se encerra teve como principal objetivo mapear possibilidades de *cidadania comunicativa* na discografia do grupo musical porto-riquenho *Calle 13*, demanda concretizada ao longo de todo o capítulo anterior. Nele, organizamos as canções analisadas em três diferentes categorias, que construímos a partir: de discursos de cunho cidadão recorrentes nas narrativas da banda; de nossa concepção epistemológica *sentipensante*; e de nossas problematizações teóricas – tanto no que se refere à música como linguagem comunicacional complexa, quanto ao próprio conceito de *cidadania comunicativa*. Dentro de cada um dos tópicos de análise, logramos explorar diversos caminhos possíveis para interpretar os discursos proferidos pela *Calle 13* em sua bem-sucedida trajetória artístico-midiática, ampliando as nuances de sentido que alcançamos mapear dentro do contexto de nossa proposta. Com isso, construímos um panorama amplo das relações entre o trabalho da banda e nossa concepção da música popular latino-americana como ferramenta para a produção e a disseminação de comunicação cidadã na contemporaneidade.

Antes de chegarmos à realização de nossas análises, todavia, percorremos uma longa jornada de estudos e reflexões contínuos. Ao longo desta caminhada intelectual, fomos presenteados com uma série de aprendizados e descobertas revigorantes, que contribuíram para o crescimento de nossas capacidades científicas, comunicacionais e artísticas. A cada nova etapa do trabalho, nos deparamos com perspectivas capazes de desmontar alguns esquemas de compreensão que já haviam se solidificado em nossas mentes, abrindo espaço para reflexões cada vez mais complexas em âmbito epistemológico, metodológico e teórico.

Dentre esses avanços, começamos destacando a desconstrução do pesquisador neutro e objetivo, que investiga a realidade *de cima e de fora*, em busca de verdades imutáveis e externas à sua subjetividade. Ao elaborarmos uma concepção epistemológica própria, adaptada às especificidades de nossas demandas, vislumbramos a imensa complexidade que há por trás de cada ser humano ocupando a posição de cientista, apontando para algo que agora nos parece crucial: somos pesquisadores não por nossa capacidade de seguir diretrizes pré-estabelecidas, mas por nossa aptidão para *fazer escolhas* e, através delas, *construir novas perspectivas de conhecimento*. Visto que sempre *optamos* por determinados caminhos em nossos fazeres científicos, nos resta compreender qual lógica impera em cada uma das decisões que tomamos, qual a intenção que temos com cada uma de nossas ações enquanto investigadores e, por fim, quais são os pressupostos que orientam a nossa caminhada investigativa como um todo. Nesse sentido, como argumenta Maldonado (2011, p. 12), “Se as ciências estão num contínuo

processo de estruturação, então, nossa inserção cidadã na sua reconfiguração pode ser relevante e definidora de *mundos melhores*”. Em nossa pesquisa, levamos essa perspectiva em conta ao tomamos as decisões necessárias para o avanço do conhecimento proposto, fazendo com que todas as partes do trabalho estejam direcionadas à proposição de novos pontos de vista, que consideramos capazes de contribuir com a evolução dos saberes comunicacionais cidadãos.

Ao propormos *Nossa América* como conceito epistemológico, por sua vez, logramos direcionar nossos esforços para o avanço do conhecimento situado – feito por sujeitos latino-americanos, para sujeitos latino-americanos, focando em objetos de estudo latino-americanos – que consideramos crucial para a independência cognitiva de nosso continente. A escolha da música latino-americana contemporânea como tema de pesquisa, da *Calle 13* como objeto de referência e da *ciudadania comunicativa* como principal aporte teórico são exemplos profícuos deste posicionamento que assumimos. Além disso, permitimos que a experiência de vida do autor latino-americano que escreve estas considerações finais se tornasse parte do processo de investigação. Com isso, fazemos com que a perspectiva do artista (músico e compositor) seja parte importante na produção de conhecimento, possibilidade viabilizada através da noção de *sentipensar*, aqui tratada como pressuposto orientador de nossa caminhada científica.

A partir dessa concepção epistemológica complexa, buscamos – em nosso contato com o objeto empírico estudado – sustentar um olhar *de baixo e de dentro*, cuja meta vai além de simplesmente mapear sentidos e apresenta-los de forma organizada: mais do que analisar a discografia da *Calle 13*, nos propomos a também *aprender* com ela. Em nossa experiência de pesquisa, compreendemos que uma canção e um artigo científico – guardadas as devidas proporções – são apenas maneiras diferentes de abordar, apreender, interpretar e/ou reproduzir uma realidade sobre a qual nos debruçamos. Assim, decidimos refletir acerca das narrativas presentes nas canções do grupo porto-riquenho como quem reflete sobre um trabalho acadêmico ou sobre uma matéria de jornal, por exemplo. Baseados nessa perspectiva, logramos fazer ciência *com* a *Calle 13*: suas músicas participaram da construção de nossa proposta epistemológica, orientaram nossas problematizações teóricas e ajudaram nas reflexões metodológicas que postulamos. Tal movimento também está registrado através das epígrafes que abrem cada um de nossos capítulos, demonstrando a profunda ligação dos discursos que foram alvo de nossa análise com a construção da pesquisa como um todo. Através dessa percepção construída especificamente para o nosso trabalho, cumprimos com um dos objetivos específicos mais importantes da pesquisa: promover diálogos possíveis entre ciência e arte na produção de conhecimento comunicacional transformador.

Repousando nosso foco sobre os processos midiáticos por trás da circulação da música popular de *Nossa América*, geramos algumas outras problematizações que podemos considerar como resultados profícuos de nosso esforço científico. Percebemos, através de nossas reflexões teóricas, que tanto os meios de comunicação quanto as indústrias fonográficas hegemônicas em nosso continente sustentam um padrão de atuação carregado de problemas e vícios, orientado por lógicas geradas em realidades distantes das nossas. A constante afirmação deste modelo como único e mais avançado gerou uma percepção de senso comum que corrobora com estas afirmações – principalmente pelo desconhecimento de alternativas possíveis – e faz vista grossa ao que precisa urgentemente melhorar na relação das mídias com nossas sociedades. Como explica García Canclini (1998, p. 307-308):

As possibilidades de aproveitar as inovações tecnológicas e adequá-las às próprias necessidades produtivas e comunicacionais são desiguais nos países centrais - geradores de invenções, com altos investimentos para renovar suas indústrias, bens e serviços - e na América Latina, onde os investimentos estão congelados pelo peso da dívida e das políticas de austeridade, onde os cientistas e técnicos trabalham com orçamentos ridículos ou têm que emigrar, o controle dos meios culturais mais modernos está altamente concentrado e depende muito de programação exógena.

Por outro lado, também compreendemos que “os *estados/nações* e a existência de elementos culturais contemporâneos comuns no conjunto da América Latina foram possíveis, em muito, pela estruturação e funcionamento dos meios de comunicação”. (MALDONADO, 2011, p. 288). Assim, entendemos que o exercício de problematizar a atuação midiática no presente nos coloca em posição de *inventar* outras formas de fazer comunicação, que poderão participar ativamente da reconfiguração da realidade de nosso continente no futuro. Com isso, concluímos que uma mudança de perspectiva em relação às possibilidades geradas pelo *modus operandi* da mídia massiva – tanto para comunicadores sociais quanto para artistas – é urgente. Sem negar a importância de constatar problemas e apontar para eles, devemos experimentar usos criativos do aparato midiático disponível, que possibilitem experiências comunicacionais revolucionárias na prática, afastando-nos gradativamente da concepção social que considera o avanço tecnológico desenfreado como uma necessidade humana primária.

Nesse sentido, logramos desconstruir uma ideia que já havia criado raízes em nossa percepção da música popular, compreendendo que, no momento histórico em que vivemos, não há mais como separar sua faceta de expressão cultural das lógicas de mercado por trás de seu espalhamento massivo. Por isso, buscamos pensar a música de forma ampla e multifacetada, tanto como linguagem comunicacional em si mesma, quanto como produto midiático; tanto como entretenimento, quanto como possibilidade de atuação política, social e cultural orientada

à transformação de nossas sociedades; tanto através dos discursos presente nas letras, quanto nos ritmos, gêneros, estilos e interpretações diversas. Desse modo, deslocamos nossos esforços da exigência por condições iguais (demanda que é justa, mas também reflexo da tendência colonial de imitar padrões do Norte) pela afirmação de *comunicações outras*, surgidas do âmago de nossa própria realidade vivida. Ao invés do esforço para modificar o aparato midiático responsável por veicular as mensagens, mudamos nossa concepção de comunicação – direcionando-a aos preceitos da cidadania – e atuamos conforme nossas possibilidades.

Os exemplos que demonstram a viabilidade de alternativas neste sentido são muitos, e não é de hoje que a música popular latino-americana ocupa um lugar de destaque nesse contexto. Por mais que as diretrizes do sistema vigente atravessem as instâncias artísticas de forma inegável, nelas reside uma capacidade subjetiva que transcende as estruturas e as subverte, em um movimento dialético que resulta em alternativas cada vez mais numerosas ao padrão imposto. Em *Nossa América*, estas alternativas diversas são linha de frente de uma batalha simbólica travada há séculos e novamente em voga no século XXI. A partir do momento em que constata problemas sociais e protesta contra o poder estabelecido, a música torna-se também uma forma de conhecimento e cumpre função social. Propondo reflexões profundas e suscitando resistência, pode construir cidadania e participar ativamente dos processos de mudança que fervilham em todas as regiões da América Latina. Afinal de contas, para que possamos construir novos mundos, temos que primeiro imaginá-los.

A ampla penetração das tecnologias digitais em nossas sociedades ampliou de forma pujante a possibilidade de espalhamento dos saberes oriundos desta forma de expressão artística tão presente em nosso cotidiano, e a utilização deste aparato a favor da reconstrução social tão necessária ao nosso continente, perante a atual conjuntura, ganha urgência e importância. Diante desse contexto, podemos compreender a existência de diversas possibilidades de *cidadania comunicativa* inerentes aos fazeres musicais contemporâneos. Concordamos com Galeano (1990, p. 22) quando este, aqui se referindo à literatura em geral, argumenta que:

Num sistema social tão excludente como o que rege a maioria dos países da América Latina, os escritores estão obrigados a utilizar todos os meios de expressão possíveis. Com imaginação e astúcia, será sempre possível ir abrindo fissuras nos muros da cidadela que nos condena à incomunicação e que torna difícil ou impossível, para nós, o acesso às multidões.

Colocando música e *cidadania comunicativa* em contato, desenvolvemos os aportes teóricos necessários para uma abordagem profícua do problema/objeto proposto,

compreendendo as expressões musicais de nosso continente como uma poderosa arma na construção de *cidadanias comunicativas complexas*, conforme as compreendemos, apresentamos e defendemos nas práticas científicas coletivas das quais fazemos parte⁴¹. Como nos explica Maldonado (2015, p. 195), “*Las articulaciones teóricas no son axiomáticas, algorítmicas, formales; son vivas, críticas, dialécticas, heurísticas, transformadoras. [...] el conocimiento necesita de trabajo, de investigación y de combate*”. Em nosso esforço científico, buscamos produzir pontos de vista renovados, pensando a música relacionada com o conceito *cidadania comunicativa* e, com isso, edificando novos caminhos de reflexão acerca da importância da canção popular no cotidiano latino-americano.

Quando da construção de nosso capítulo de contextualização, por sua vez, realizamos uma interessante reconstrução da trajetória histórica da música de nosso continente, direcionando nossas interpretações para as marcas de *compromisso político* acentuado perceptíveis nesta ampla conjuntura. Como resultado, percebemos que nossa música se configura como uma forma de *cidadania comunicativa* desde sempre, servindo como canal para a expressão de resistências múltiplas ao longo de séculos de colonização e opressão política. Entendemos, a partir desta compreensão, que a importância das reflexões realizadas em nossa pesquisa vai além de nossa atuação na academia e em ambientes midiáticos: a potência do panorama histórico que traçamos se alastra também para nossa atuação como artistas da música. Conhecendo nosso passado de lutas e resistências artísticas diversas, podemos compreender melhor nossa *função social* no presente, direcionando nosso trabalho a partir destas diretrizes.

No Brasil contemporâneo, aliás, são numerosos os trabalhos artísticos que se adequam à concepção de compromisso político através da música que postulamos em nossa pesquisa. Em uma conjuntura marcada pelo conservadorismo e pelo amplo espalhamento de narrativas fascistas, a canção popular vêm cumprindo um papel de resistência coletiva crucial na atualidade, realizando críticas sociais profundas acerca do caos político e fomentando o enfrentamento ao autoritarismo que já não faz questão de se esconder em nossas terras. Existimos em uma *Nossa América* em movimento, que não compreende fronteiras coloniais e tampouco luta por um único ideal conjunto – mas por muitas ideias específicos à cada uma das diversas realidades vividas no continente. Aqui, alteridade é sinônimo de força, e as diferenças culturais podem ser respeitadas porque o inimigo – personificado nos oligarcas racistas, xenofóbicos e etnocêntricos que ainda exercem poder sobre nossos países – é comum. Na trilha

⁴¹ Aqui nos referimos ao GP Processocom e à Rede Amlat, especificamente.

de tais perspectivas, entendemos que nossa pesquisa pode gerar *representatividade* para outros brasileiros de *Nossa América*, desconstruindo os sentidos hegemônicos que fomentam o distanciamento entre nosso país e as demais nações da América Latina.

Já em âmbito metodológico, nossa concepção baseada nos conceitos de *transmetodologia* e *artesanía intelectual* nos permitiu a construção de um dispositivo de análise criativo e orientado às especificidades de problema/objeto. Nosso *arranjo transmetodológico artesanal* leva em conta a multiplicidade de aspectos sob os quais nos debruçamos para compreender a música popular na América Latina contemporânea, entendendo essas facetas de forma dialética, como partes de um mesmo objeto, distintas mas em constante tensão e confluência. Atravessam esta perspectiva com importância crucial, também, o percurso histórico da música de *Nossa América* – principalmente no que tange à resistência política e cultural – e nosso contato direto com a discografia da *Calle 13*. A escolha dos modelos metodológicos levou em conta também a decisiva alteridade de conhecimento resultante da posição de pesquisador/artista e artista/pesquisador que assumimos como pressuposto epistemológico para este esforço científico. Juntos, adaptados à demanda proposta e em atravessamento múltiplo contínuo, Análise de Discurso, Análise de Conteúdo e Escutas Poéticas formaram o frutífero dispositivo analítico e interpretativo que utilizamos na realização do mapeamento de sentidos a que nos dedicamos.

A *análise transmetodológica* que realizamos através das três categorias propostas demonstrou que a discografia da *Calle 13* apresenta uma série de caminhos valiosos para pensarmos o exercício da *cidadania comunicativa* em âmbito musical. Compreendemos – como conclusão de nosso esforço interpretativo – que a potência cidadã das canções do grupo porto-riquenho aumentou consideravelmente a cada novo disco lançado: à medida que as experiências de vida de seus membros se ampliavam e sua capacidade artística se solidificava, as músicas da banda passaram a refletir um senso crítico cada vez mais apurado, ganhando profundidade narrativa e preocupando-se cada vez mais em cumprir função social no contexto em que cada uma delas busca se inserir. No disco de estreia do grupo – “*Calle 13*” (2005) – apenas uma ou outra canção cumpre os requisitos que propomos em nossas categorias de análise; em “*Residente o Visitante*” (2007), gravado após a viagem de alguns membros do grupo pelo continente latino-americano, percebemos um aumento significativo no número de sentidos discursivos alinhados às possibilidades de comunicação cidadã que propomos mapear, algo que se manteve em “*Los de Atrás Vienen Conmigo*” (2009); já no álbum “*Entren Los Que Quieran*” (2010), a maior parte das canções analisadas se enquadra nas perspectivas que postulamos em nosso mapeamento, demonstrando um amadurecimento que culmina em

“*Multi_Viral*” (2014), obra na qual as narrativas do grupo demonstram um profundo senso de comprometimento social. Ressaltamos, todavia, algo que passamos a compreender não através das canções mapeadas, mas em nosso contato com as músicas que ficaram de fora das categorias que construímos: a *cidadania comunicativa* no âmbito musical não se encontra inserida em gêneros específicos ou na obra completa de determinados artistas e grupos. Tal possibilidade conceitual diz respeito à uma postura crítica consciente dos próprios artistas, que detém o poder de decidir, por si mesmos, manifestar-se politicamente⁴² ou não.

O principal objetivo da análise que realizamos foi mapear as diversas formas como a música latino-americana do século XXI, em específico a da *Calle 13*, pode construir sentidos cidadãos na sua atuação em contexto comunicacional. Como argumentamos em outros momentos desta pesquisa, consideramos o grupo porto-riquenho como um dos principais exemplos contemporâneos de uma música popular que é tanto expressão cultural quanto produto comunicacional de sucesso. Compreendemos que seu amplo alcance de público na América Latina e nos Estados Unidos (mas não só, como comprovam as longas turnês do grupo pela Europa) foi crucial para o espalhamento de narrativas alinhadas à *cidadania comunicativa complexa* que propomos em nossas teorizações.

Em nosso contato direto com as canções, percebemos uma série de temáticas que, para nós, se alinham – às vezes mais, em outras menos – às perspectivas de *compromisso político* através da música, utilizando tais concepções como base conceitual para as categorias com as quais buscamos cumprir a demanda a que nos propomos. Desse modo, entendemos que cada tópico se configura não apenas como índice passível de análise em um contexto qualquer, mas como *caminho possível* para encontrar e interpretar significações que se alinham à nossa percepção da *música popular massiva* como meio profícuo para a ação política na contemporaneidade. Tomando por base nossas reflexões teóricas e nosso exercício de contextualização, onde abordamos a música latino-americana em perspectiva socio-histórica, compreendemos a canção popular de cunho politizado como *formação discursiva* – nos termos da Análise de Discurso – com ampla tradição histórica e importância no contexto de *Nossa América*. Como sustentam Gaidargi e Nosella (2013), “a música encontra lugar no seio das transformações sociais da História como forma de participação política ativa e de grande alcance, devido ao caráter popular deste tipo de manifestação artística” (p. 180). Compreendemos que o uso político da música construiu uma herança importante em nosso

⁴² Em nossa concepção, o ato de manifestar-se politicamente na música não diz respeito somente ao âmbito político formal das sociedades. Trata-se de usar a arte para assumir uma posição crítica em relação ao tempo histórico em que os artistas existem, participando ativamente de discussões pertinentes ao coletivo.

continente, que nos remete tanto à resistência cultural no período colonial, quanto à participação ativa em diversas revoluções populares e contextos de opressão governamental. Nosso contato com a discografia da *Calle 13* – e também com o trabalho de tantos outros artistas contemporâneos de *Nossa América* – demonstrou que este legado continua vivo, adaptado à realidade que vivenciamos no presente e amplificado pelas novas possibilidades de espalhamento geradas pelas tecnologias digitais.

Entendemos que toda narrativa dotada de senso crítico em relação à realidade vivida pode construir novas percepções de mundo, participando ativamente das transformações sociais cada vez mais urgentes em sociedades como as nossas. Se levamos em conta a potência da música como formato comunicacional acessível e popular, podemos inferir que o conhecimento produzido através do formato de canção alcança públicos muito mais amplos e diversos do que outras formas de comunicação midiática, algo que sem dúvida alguma aumenta sua capacidade de disseminar sentidos de *cidadania comunicativa* conforme os conceituamos para este trabalho. Através de nosso esforço analítico, percebemos que os discursos cidadãos presentes em vários momentos da discografia da *Calle 13* edificam e espalham conhecimento crítico acerca da realidade vivida, desconstruindo a nociva ideia de neutralidade política naturalizada pelo senso comum midiático e refletindo acerca dos meandros de sua atuação, apontando para uma série de problemas sociais de suma importância, dando visibilidade à parcelas da população comumente esquecidas e construindo sentidos de *representatividade* no contexto de *Nossa América*. Por isso, podemos afirmar, como resultado de nossa *análise transmetodológica*, que o grupo porto-riquenho logrou produzir *cidadania comunicativa* de forma significativa em sua obra, levando sua música para muito além do simples entretenimento e fomentando mudanças de perspectiva cruciais para que possamos continuar construindo a América Latina mais igualitária que desejamos deixar como legado para as próximas gerações.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Ênio Bernardes. **Noel Rosa Pau-Brasil: poesia como falamos**. 2017. 122 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, MG, 2017.

AGUIAR, Lisiane. Por una epistemología transmetodológica en la realización de investigaciones en comunicación. In: MALDONADO, A.E.; BONIN, J.; ROSÁRIO, Nísia Martins do (org.). **Metodologias de investigación en comunicación: perspectivas transformadoras en la práctica investigativa**. Quito: CIESPAL, 2013, p. 153- 174

AGUIAR, Lisiane Machado; ROSÁRIO, Nísia Martins do. Multiplicidades: perspectivas metodológicas para pensar a pesquisa científica em comunicação. In: **Processualidades metodológicas: configurações transformadoras em comunicação**. Florianópolis: Insular, 2013. p. 43-58.

AZENHA, Gustavo. **Tecnologias de promoção e distribuição digitais e música latinoamericana: abrindo novas oportunidades ou reforçando a marginalização?** Columbia University, 2006.

BACHELARD, Gaston. *A epistemologia*. Lisboa: Edições 70, 2001

BAGGIO, Katia. A Questão Nacional em Porto Rico: a busca da identidade. **Cadernos de História**, Belo Horizonte, v. 2, n. 2, p. 31-36, jun. 1997.

BANDEIRA, Messias Guimarães. Música e Cibercultura: do fonógrafo ao MP3 - Digitalização e difusão de áudio através da Internet e a repercussão na indústria fonográfica. In: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO – COMPÓS, 10, 2001, Brasília. **Anais eletrônicos...** Brasília, 2001. Disponível em: <http://www.compos.org.br/data/biblioteca_1305.pdf>. Acesso em: 8 ago. 2019.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003. 478p.

BARDIN, Laurence. **Análise de Conteúdo**. São Paulo: Edições 70, 2011.

BAREIRO SAGUIER, Rubén; ROJAS MIX, Miguel. La expresión estética: arte popular y floklore. Arte culto. In: ZEA, Leopoldo (Coord.). **América Latina en sus ideas**. Cidade do México, Siglo XXI, 1986. p. 446-465.

BARJAU, Eustaquio. **Música, sentimento, poder**. Valencia/ES: Pre-textos, 2016.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

BERNAND, Carmen. Músicas mestizas, músicas populares, músicas latinas: gestación colonial, identidades republicanas y globalización. **Co-herencia**, Medellín, Colômbia, v. 6, n. 11, p. 87-106, jul-dez. 2009.

BOMFIM, Ivan. “No Puedes Comprar Mi Vida”: Calle 13, as representações do continente na narrativa musical de Latinoamérica e o ambíguo contexto porto-riquenho. **Contracampo**, Niterói, v. 37, n. 1, p. 69-90, abr. 2018/jul. 2018. Disponível em <<http://periodicos.uff.br/contracampo/article/view/17635>>. Acesso em: 8 ago. 2019.

BONIN, Jiani. A dimensão metodológica na orientação de pesquisas em comunicação. In: MALDONADO, A. *et al* (Org.). **Epistemologia, investigação e formação científica em comunicação**. Rio do Sul: UNIDAVI, 2012. p. 43-58.

_____. Nos bastidores da pesquisa: a instância metodológica experienciada nos fazeres e nas processualidades de construção de um projeto. In: MALDONADO, A. *et al* (Org.). **Metodologias de pesquisa em comunicação: olhares, trilhas e processos**. Porto Alegre: Sulina, 2006. p. 21-40.

_____. Revisitando os bastidores da pesquisa: práticas metodológicas na construção de um projeto de investigação. In: MALDONADO, A. *et al*. **Metodologias de pesquisa em Comunicação: olhares, trilhas e processos**. Porto Alegre: Sulina, 2011, p. 19-42.

BOSI, Eclea. Entre a opinião e o estereótipo In: _____. **O tempo vivo da memória**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

BOURDIEU, Pierre. **As Regras da Arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BOURDIEU, Pierre *et al*. **Ofício de sociólogo: Metodologia da pesquisa na sociologia**. Rio de Janeiro: Vozes, 2007.

CALLE 13. Adentro. Multi_Viral, 2014. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/5NOtC9vvnvCuEy6IaNflffX?si=bIMqQ8nATIKLk7-Dywd8SA>>. Acesso em: 10 fev. 2021.

_____. Algo Con Sentido. Residente o Visitante, 2007. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/59NxxzvkrHL1NvXuVediDQ3?si=YqEnF0JhSg2APPPRIkZFG>>. Acesso em: 10 fev. 2021.

_____. A Limpiar el Sucio. Residente o Visitante, 2007. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/6uXUo1IGfFSLEUZrRbJ2jV?si=j7l-WCgaQTKVEcg-QVOLIA>>. Acesso em: 10 fev. 2021.

_____. Baile de Los Pobres. Entren Los Que Quieran, 2010. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/6sKKGGCuMDKiP9HProsMah?si=4u9tUE4aRse6-ChrqTpJ2g>>. Acesso em: 10 fev. 2021.

_____. Cabe-c-o. Calle 13, 2005. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/6XuzafBlCTQdV0q4AY75kW?si=vh0R3xoxS9GrbLijEaBIQw>>. Acesso em: 10 fev. 2021.

_____. Calma Pueblo. Entren Los Que Quieran, 2010. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/4eES4FfNECMQCcb4Ao9yhj?si=XA1i0E2KQTw0WbiBpzssMg>>. Acesso em: 10 fev. 2021.

_____. Cumbia de Los Aburridos. Residente o Visitante, 2007. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/1ZeDhph4eTRaC8VICOBIPa?si=e7aJUNVmTa25DE0s0_DH0g>. Acesso em: 10 fev. 2021.

_____. Digo Lo Que Pienso. Entren Los Que Quieran, 2010. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/2ZR2Cox8oGFMdvPLiNKrJO?si=5atWApEiTDeCnn_B2DHxeg>. Acesso em: 10 fev. 2021.

_____. El Aguante. Multi_Viral, 2014. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/7AIVTgrRcdUW8QBsqNQ33z?si=W5_kAHt9QXOBGjkIHl5cMg>. Acesso em: 10 fev. 2021.

_____. El Hormiguero. Entren Los Que Quieran, 2010. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/02q7As6vetjqpk8QfDS7wM?si=H-7M7vR8SjaKccyafbdMVw>>. Acesso em: 10 fev. 2021.

_____. Fuera de La Atmósfera del Cráneo. Multi_Viral, 2014. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/6OZ0p7u9MKS878vGFhSnSN?si=3aLScYHqTOOMGxk7PUnj7g>>. Acesso em: 10 fev. 2021.

_____. Gato Que Avanza, Perro Que Ladra. Multi_Viral, 2014. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/6uV5xO8FBA3bzQTvsULzPc?si=ZwKyoJTVQQaSBt-3PblQaA>>. Acesso em: 10 fev. 2021.

_____. Gringo Latin Funk. Los de Atrás Vienen Conmigo, 2009. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/0LfwufFOFDpnZMbrRJucWc?si=a7BaS4AsTEOZsByC2fgtWQ>>. Acesso em: 10 fev. 2021.

_____. Inter-lú-Ayala. Calle 13, 2005. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/5UXXZpeSSSI3vdcBoyHzpp?si=17vahYr5RmejDUu6ZmdGjQ>>. Acesso em: 10 fev. 2021.

_____. Intro. Entren Los Que Quieran, 2010. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/3ffHNDPIP9k1ZTuEJsxBm5?si=sZuwwTHWSdW9M0OJwOx04g>>. Acesso em: 10 fev. 2021.

_____. La Bala. Entren Los Que Quieran, 2010. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/036nr5jRMRlrvtEVvld4lj?si=FVeb5MWeReSoRX5Z-kLehg>>. Acesso em: 10 fev. 2021.

_____. La Crema. Residente o Visitante, 2007. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/3ZUwkZWSiYxkP8kZDlxqnL?si=lGX3QB_6TnuqKW1WWPYzcA>. Acesso em: 10 fev. 2021.

_____. La Perla. Los de Atrás Vienen Conmigo, 2009. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/11FZ38dy1TfIZCANRXOfa?si=8Un0GjhQSwOhjjeYYSD2Rg>>. Acesso em: 10 fev. 2021.

_____. Latinoamérica. Entren Los Que Quieran, 2010. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/1xuYajTJZh8zZrPRmUaagf?si=jxofhyF5So26BCm7tD7lnw>>. Acesso em: 10 fev. 2021.

_____. La Vida (Respira El Momento). Multi_Viral, 2014. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/78neLGeYFmdA5hNBj4jjkO?si=sELi0lmCQi2DFfiMvb-6A>>. Acesso em: 10 fev. 2021.

_____. Llégale a Mi Guarida. Residente o Visitante, 2007. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/4CgOby7Kcmc3ZZKqykSjpA?si=_vb6b7NvTNOL59DJvrUfGQ>. Acesso em: 10 fev. 2021.

_____. Los de Atrás Vienen Conmigo. Los de Atrás Vienen Conmigo, 2009. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/7beW6MsmlyBZrLjUCBofUU?si=RMjft2qSYKABRRh7CYRWw>>. Acesso em: 10 fev. 2021.

_____. Los Idiotas. Multi_Viral, 2014. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/09JGXbYR8MXjg6byTnlfr?si=6Sr3pZ1OTB2dGqs7jrfxqw>>. Acesso em: 10 fev. 2021.

_____. Multi_Viral. Multi_Viral, 2014. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/4FSExVX16EIhC4x1M5oKu2?si=Jjx9owjfQPukjIhd5WP4xQ>>. Acesso em: 10 fev. 2021.

_____. No Hay Nadie Como Tú. Los de Atrás Vienen Conmigo, 2009. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/5iqhyXGD2Ag4ZeLNyrffPv?si=UqVRHsCAQUKkdqQpflrEjg>>. Acesso em: 10 fev. 2021.

_____. Pa'l Norte. Residente o Visitante, 2007. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/7zmDFfSrtSd2JeqBqRqUmV?si=FkeliLSBT4W0oCVZa3rE7g>>. Acesso em: 10 fev. 2021.

_____. Pi-di-di-di. Calle 13, 2005. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/3wkG6NehREVt1DhwFP0fuB?si=pB-GH6NtTPq7yhVTe0y-ZQ>>. Acesso em: 10 fev. 2021.

_____. Prepárame La Cena. Entren Los Que Quieran, 2010. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/7ephv6B3AtS4ZOQdQX5uUe?si=izKBk786QDiHIKePcjowTg>>. Acesso em: 10 fev. 2021.

_____. Que Lloren. Los de Atrás Vienen Conmigo, 2009. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/5I8pD5ugw6BNjYnBUMrK7N?si=FucsJ5DYRICnnWxFq41BVw>>. Acesso em: 10 fev. 2021.

_____. Sin Exagerar. Residente o Visitante, 2007. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/60O7AerEvNrB7HMjmplxan?si=jH8IPtFDRNKILKT3rJnQhQ>>. Acesso em: 10 fev. 2021.

_____. Stupid Is As Stupid Does. Multi_Viral, 2014. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/14SRC2X8oZ7qGAPuIRNupQ?si=bc-85mfbRsS9ukRrQ4d9oQ>>. Acesso em: 10 fev. 2021.

_____. Tango del Pecado. Residente o Visitante, 2007. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/6SEMPMXnOe9nvei4yk7wb7?si=v7DIa-ySSu2fslbVy43k8Q>>. Acesso em: 10 fev. 2021.

_____. Todo Se Mueve. Entren Los Que Quieran, 2010. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/2RoVDBP1X11glvRbBIDq9b?si=Nf8_6tuWRZGJO17PXM2ntg>. Acesso em: 10 fev. 2021.

_____. Un Beso de Desayuno. Residente o Visitante, 2007. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/2uNfmuLRxi7974xmzdE9NL?si=aG7wtHo3RgekGW8a6Tfqlg>>. Acesso em: 10 fev. 2021.

_____. Ven y críticame. Los de Atrás Vienen Conmigo, 2009. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/5ho4yFIXLfxLKC9JejZFOl?si=hBrSHTvSSKS0j66SbxQYcA>>. Acesso em: 10 fev. 2021.

CARDOSO, José Maria Pedrosa. **História breve da música ocidental**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra; 2010.

CORTINA, Adela. **Aporofobia, el rechazo al pobre: un desafío para la democracia**. Barcelona: Paidós, 2017.

_____. **Cidadãos do mundo: para uma teoria da cidadania**. São Paulo: Loyola, 2005.

COSTA, Nelson Barros da. As letras e a letra: o gênero canção na mídia literária. In: DIONISIO, A. P.; MACHADO, A. R.; BEZERRA, M. A. (Orgs.). **Gêneros textuais & Ensino**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2002, p. 107-121.

DESTEFANIS, A.; TILLET, A. La música popular como “recurso cultural” de protesta y resistencia: el caso Calle 13. In: I JORNADA DE ESTUDIOS DE AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE, 1., 2012, Buenos Aires. Anais eletrônicos... Buenos Aires, 2012. Disponível em: <<https://docer.com.ar/doc/v580c>>. Acesso em: 20 abr. 2020.

DÍAZ-ZAMBRANA, Rosana. Gastronomía, humor y nación: estrategias retóricas en las letras de Calle 13. **Centro Journal**, Nova York, Estados Unidos, v. 22, n. 2, p. 129-149, 2010.

DUSSEL, Enrique. **El Método de Pensar Latinoamericano: La Analética como Ruptura Teórica**. 2005, p. 221-241.

FALS BORDA, Orlando. **Ante la crisis del país: ideas-acción para el cambio**. Bogotá: El Áncora Editores; Panamericana Editorial, 2003.

FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance? In: MATOS, C. *et al* (Org.). **Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz**. Rio de Janeiro: 7letras, 2008. p. 15-43.

FOLETTTO, Rafael. Desenhando os caminhos do fazer científico através da concepção epistêmica transmetodológica. In: **Processualidades metodológicas: configurações transformadoras em comunicação**. Florianópolis: Insular, 2013. p. 69-86.

FREIRE, Paulo. **Política e Educação: ensaios**. São Paulo: Cortez, 2001.

FRITH, Simon. Music and Identity. In: HALL, Stuart.; DU GAY, Paul. (Orgs.). **Questions of cultural identity**. London: Sage, 1996.

GAIDARGI, A. M. M.; NOSELLA, P. Gramsci e a participação política pela arte musical. **Dialogia**, São Paulo, n. 18, p. 167-180, jul./dez. 2013.

GALEANO, Eduardo. **A descoberta da América (que ainda não houve)**. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1990.

_____. **O livro dos abraços**. Porto Alegre: L&PM, 2005.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Culturas híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade**. 2ª ed. São Paulo: EDUSP, 1998.

GONZÁLEZ, Juan Pablo. Música popular urbana en la América Latina del siglo XX. In: ESPINOSA, C; RECASENS, A. (Org.). **A tres bandas: mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano**. Madrid: Akal, 2010. p. 205-218.

GUSHIKEN, Yuji. Cartografias do reggaeton: mainstream na América Latina, marginal no Brasil. In: XXXVII CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO – INTERCOM, 27., 2014, Foz do Iguaçu. Anais eletrônicos... Foz do Iguaçu, 2014. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2014/resumos/R9-2309-1.pdf>>. Acesso em 20 abr. 2020.

HERNANDÉZ PRIETO, Carmen. Calle 13 y su discurso social. **Investigación & Desarrollo**, Barranquilla, Colômbia, v. 26, n. 2, p. 60-83, 2018.

JANOTTI JR., Jeder. Por uma análise midiática da música popular massiva: uma proposição metodológica para a compreensão do entorno comunicacional, das condições de produção e reconhecimento dos gêneros musicais. **E-compós**, v. 6, 2006.

JAPIASSU, Hilton. *A epistemologia crítica*. In: Japiassu, H. **Introdução ao pensamento epistemológico**. 5. Ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988

KAGAN, Moisei. A Arte no Sistema da Atividade Humana. p. 12-25. In: **Arte e Cultura da América Latina**, v. 27 (1º sem. 2012). São Paulo: CESA: Terceira Imagem, 2013.

LARRÈGLE, M. *et al.* Historia de la música en América Latina: ese vasto territorio entre lo propio y lo ajeno. **Arte e Investigación**, La Plata, Argentina, n. 10, p. 45-53, nov. 2014.

LIMA, Clóvis Ricardo Montenegro; SANTINI, Rose Marie. Música e Cibercultura. **Revista FAMECOS**, Porto Alegre, v.16, n. 40, p. 51-56, dez. 2009. Disponível em <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/6317>>. Acesso em: 8 ago. 2019.

LLORENS, Hilda. Brothels, hell and puerto rican bodies: sex, race and other cultural politics in 21st century artistic representations. **CENTRO: Journal of the center for puerto rican studies**, Nova York, Estados Unidos, n. 20, p. 192-217, 2008.

LOPES, Maria Immacolata Vassalo de. **Pesquisa em comunicação**. São Paulo: Loyola, 1996.

MADRID, Juan Pablo. Música y nacionalismos en Latinoamérica. In: ESPINOSA, C; RECASENS, A. (Org.). **A tres bandas: mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano**. Madrid: Akal, 2010. p. 227-236.

MALDONADO, Alberto Efendy. A construção da cidadania científica como premissa de transformação sociocultural na contemporaneidade. In: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO – COMPÓS, 20., 2011, Porto Alegre. Anais eletrônicos... Porto Alegre, 2011. Disponível em: <http://www.compos.org.br/data/biblioteca_1582.pdf>. Acesso em: 14 dez. 2019.

_____. A perspectiva transmetodológica na conjuntura de mudança civilizadora em inícios do século XXI. In: MALDONADO, A. E.; BONIN, J. A.; ROSÁRIO, N. *Perspectivas metodológicas em comunicação: Novos desafios na prática investigativa*. Salamanca: Comunicación Social Ediciones y Publicaciones, 2013.

_____. A transmetodologia no contexto latino-americano. In: MALDONADO, A. *et al* (Org.). **Epistemologia, investigação e formação científica em comunicação**. Rio do Sul: UNIDAVI, 2012. p. 21-42.

_____. El pensamiento transmetodológico en ciencias de la comunicación: saberes múltiples, fuentes críticas y configuraciones transformadoras. In: **Chasqui: Revista Latinoamericana de Comunicación**, Quito, n. 141, p. 193-214, ago-dez. 2019.

_____. *Epistemología de la comunicación*: análisis de la vertiente Mattelart en América Latina. Quito-Ecuador: CIESPAL, 2015

_____. Pensar os processos sociocomunicacionais em recepção na conjuntura latino-americana de transformação civilizadora. In: BONIN, Jiani; ROSÁRIO, Nísia Martins do (Org.). **Processualidades metodológicas: configurações transformadoras em comunicação**. Florianópolis: Insular, 2013. p. 87-103.

_____. Pesquisa em Comunicação: trilhas históricas, contextualização, pesquisa empírica e pesquisa teórica. In: _____. **Metodologias de pesquisa em comunicação: olhares, trilhas e processos**. Porto Alegre: Sulina, 2011. p. 277-303.

_____. Transmetodologia, cidadania comunicativa e transformação tecnocultural. **Intexto**, Porto Alegre, n. 34, p. 713-727, set/dez. 2015.

MARTÍ, José. **Nossa América**. São Paulo: HUCITEC, 1983. (Texto original de 1891)

MARTINI, Felipe Gué. **Platina: transmetodologia radical e escutas poéticas musicais entre Porto Alegre e Montevideú**. 2018. 267 f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) --

Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação. Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, RS, 2018.

MATA, Maria Cristina. Comunicación y ciudadanía. Problemas teórico-políticos de su articulación. **Revista Fronteiras – Estudos Midiáticos**, São Leopoldo, V. 8, n. 1, p. 5-15, jan.-abr. 2006.

MATTELART, Armand. Cultura e universalismo na era da mercantilização. In: FÓRUM SOCIAL MUNDIAL, 2004, Porto Alegre, Brasil. **Como garantir as identidades culturais e proteger a criação artística da mercantilização?** Disponível em: <<http://www.forumsocialmundial.org.br/txt/mattelart.asp>>. Acesso em: 14 nov. 2019.

MILLS, Charles Wright. **Sobre o artesanato intelectual e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

MIRÓ-QUESADA, Francisco. Ciencia y técnica: ideas o mitoides. In: ZEA, Leopoldo (Coord.). **América Latina en sus ideas**. Cidade do México, Siglo XXI, 1986. p. 72-94.

MOGLEN, Eben. El manifiesto puntoComunista. In: LAGO, Silvia Silvia (comp.). **Ciberespacio y resistencia: exploraciones en la cultura digital**. Buenos Aires: Hekht Libros, 2014, p. 69-81.

MONJE, Daniela *et al.* Ciudadanía comunicativa: aproximaciones conceptuales y aportes metodológicos. In: PADILLA, A.; MALDONADO, A.E. (Orgs.). **Metodologías transformadoras/ “Tejiendo la Red en Comunicación, Educación, Ciudadanía e Integración en América Latina”**. Caracas: Red AMLAT-UNESR-CEPAP, 2009, p. 179-199.

MORAES, José Geraldo Vinci. História e música: canção popular e conhecimento histórico. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 20, nº 39, p. 203-221. 2000.

MORALES, Susana. Seguridad, violencia y medios: la construcción de un abordaje metodológico desde la perspectiva de comunicación y ciudadanía. In: MALDONADO, A. E.; SÁ BARRETO, C. V.; LACERDA, J. **Comunicação, educação e cidadania: saberes e vivências em teorias e pesquisa na América Latina**. João Pessoa-Natal: Editora UFPB/Editora UFRN, 2011, p. 341-370.

MORIGI, Valdir; BONOTTO, Martha. A narrativa musical, memória e fonte de informação afetiva. **Em Questão**, Porto Alegre, v. 10, n. 1, p. 143-161, 2004.

MORIN, Edgar. **Os sete saberes necessários à educação do futuro**. São Paulo: Cortez; Brasília: UNESCO, 2000.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise de Discurso: princípios & procedimentos**. Campinas: Pontes, 2009.

PADILLA FERNÁNDEZ, Noel. **Descolonialidad del lugar de enunciación: aportes para la construcción de una Semiótica del Sur**. 2020. 180 f. Tese (Doutorado em Artes e Culturas del Sur). Universidad Nacional Experimental de las Artes (UNEARTE), Caracas, Venezuela, 2020.

PALHARES, Carlos. A mimese na poética de Aristóteles. **Cadernos CESPUC**, Belo Horizonte, n. 22, p. 15-19, 2013.

PASSOS, Janduhy; PINTO, Francinaldo. O método como “ofício” intelectual: modo de “ver” e “olhar” a gestão da atividade de trabalho. In: XVI SIMPEP – SIMPÓSIO DE ENGENHARIA DE PRODUÇÃO, 2009, São Paulo: Unesp.

RECASENS, Albert. Introducción. In: ESPINOSA, C; RECASENS, A. (Org.). **A tres bandas: mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano**. Madrid: Akal, 2010. p. 15-26.

RINCÓN, Omar. O popular na comunicação: culturas *bastardas* + cidadanias *celebrities*. **Eco Pós**, Rio de Janeiro, v. 19, n. 3, p. 27-49, 2016.

SANTOS, Boaventura de Souza. **A gramática do tempo: para uma nova cultura política**. São Paulo: Cortez, 2008.

SEIBT, Taís *et al.* Metodologia no TCC: antes, durante e depois. In: BONIN, Jiani; ROSÁRIO, Nísia Martins do (Org.). **Processualidades metodológicas: configurações transformadoras em comunicação**. Florianópolis, Insular, 2013. p. 223-238.

SOUZA, José Peixoto Coelho de. A canção na ótica dos gêneros discursivos: uma constelação de gêneros. **Cadernos do IL**, Porto Alegre, n. 40, p. 123-133, 2010.

STERNE, Jonathan. **The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction**. Durhan & London: Duke University Press, 2003.

STRASSBURGER, Tabita. La nueva televisión del Sur: por uma reflexão teórica, metodológica e epistemológica do comunicacional. In: MALDONADO, A. E.; SÁ BARRETO, C. V.; LACERDA, J. **Comunicação, educação e cidadania: saberes e vivências em teorias e pesquisa na América Latina**. João Pessoa-Natal: Editora UFPB/Editora UFRN, 2011, p. 371-390.

VALDEZ, Julio. **Movimientos sociales en Venezuela: una propuesta transformadora**. Caracas: Fundación Editorial El Perro y La Rana, 2013, p. 51-80.

VELASCO, Fabiola. La Nueva Canción Latinoamericana. Notas sobre su origen y definición. **Presente y Pasado - Revista de Historia**, Mérida, Venezuela, n. 23, p. 139-153, 2007.

VLADI, Nadja. O negócio da música – como os gêneros musicais articulam estratégias de comunicação para o consumo cultural. In: JANOTTI JR. *et al.* (Orgs.). **Dez anos a mil: mídia e música popular massiva em tempos de internet**. Porto Alegre: Simplíssimo, 2011, p. 70-84.

WALLERSTEIN, Immanuel *et al.* **Para abrir as ciências sociais**. São Paulo: Cortez. 1996.

ZEA, Leopoldo. Introducción. In: ZEA, Leopoldo (Coord.). **América Latina en sus ideas**. Cidade do México, Siglo XXI, 1986. p. 15-22.