

UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL
ÁREA DO CONHECIMENTO DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
LINHA DE PESQUISA: HISTÓRIA E FILOSOFIA DA EDUCAÇÃO

MAICON DORIGATTI
Bolsista CAPES / PROSUC

**A MÚSICA POPULAR LATINO-AMERICANA: PERSPECTIVAS CONTRA-
HEGEMÔNICAS E DECOLONIAIS**

CAXIAS DO SUL

2020

MAICON DORIGATTI
Bolsista CAPES / PROSUC

**A MÚSICA POPULAR LATINO-AMERICANA: PERSPECTIVAS CONTRA-
HEGEMÔNICAS E DECOLONIAIS**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade de Caxias do Sul como requisito final e obrigatório para obtenção do título de Mestre no Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade de Caxias do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Geraldo Antônio da Rosa.
Coorientadora: Prof. Dra. Simone Corte Real.
Linha de Pesquisa: História e Filosofia da Educação.

CAXIAS DO SUL

2020

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Universidade de Caxias do Sul
Sistema de Bibliotecas UCS - Processamento Técnico

D697m Dorigatti, Maicon

A música popular latino-americana : perspectivas contra-
hegemônicas e decoloniais / Maicon Dorigatti. – 2020.

144 f. : il. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado) - Universidade de Caxias do Sul, Programa
de Pós-Graduação em Educação, 2020.

Orientação: Geraldo Antônio da Rosa.

Coorientação: Simone Corte Real.

1. Música popular - América Latina. 2. Hegemonia. 3. Educação
popular. 4. Teoria do conhecimento. I. Rosa, Geraldo Antônio da, orient.
II. Real, Simone Corte, coorient. III. Título.

CDU 2. ed.: 78.011.26(7/8=134)

Catalogação na fonte elaborada pela(o) bibliotecária(o)
Carolina Machado Quadros - CRB 10/2236

***“A Música Popular Latino-americana: Perspectivas Contra-hegemônicas e
Decoloniais ”***

Maicon Dorigatti

Dissertação de Mestrado submetida à Banca Examinadora designada pela Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade de Caxias do Sul, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Educação. Linha de Pesquisa: História e Filosofia da Educação.

Caxias do Sul, 30 de setembro de 2020.

Banca Examinadora:

Dr. Geraldo Antônio da Rosa (presidente – UCS)

Dra. Simone Corte real Barbieri (UCS)

Dra. Patrícia Pereira Porto (UCS)

Dra. Terciane Ângela Luchese (UCS)

Dra. Margarita Rosa Sgró (UNCPBA)

Dedico esta dissertação a minha mulher, **Renata Gonçalves Bainy**; meus gatos, **Lucy, Mimo e Simba**; meu orientador, **Geraldo Antônio da Rosa**, e minha coorientadora, **Simone Côrte Real Barbieri**; minha irmã, **Daiana Mara Dorigatti**; minha sobrinha, **Milena Dorigatti**, e aos meus pais **Walter Dorigatti e Odete Dorigatti**, a todos sem os quais não teria chego até aqui com tanta determinação, coragem e força.

RESUMO

Esta dissertação apresenta um estudo sobre as práticas musicais populares latino-americanas em uma perspectiva contra-hegemônica, relacionando-as aos estudos decoloniais. O trabalho foi desenvolvido dialogando com Grosfoguel (2007), Quijano (2009), Mignolo (2007), Walsh (2013-2019) e Maldonado-Torres (2007), para delimitar as concepções de decolonialidade. Pelo entendimento de que serão determinantes na problematização das práticas musicais por essas lentes, Santos (2006-2009), Jiménez (2011), Hall (1997-2006), González (2015-2016), Delgado (2007) e outros autores foram convidados a fazer parte desses diálogos. O problema desta pesquisa constitui-se a partir da seguinte interrogação: quais os possíveis papéis que as práticas musicais desempenham enquanto ferramentas culturais emancipatórias no enfrentamento aos poderes historicamente opressores da colonialidade cultural? O objetivo da dissertação foi: analisar os possíveis papéis das práticas musicais presentes na América Latina em uma perspectiva de educação emancipatória e de contra-hegemonia aos poderes historicamente opressores da colonialidade cultural. Para efetuar as considerações, definiu-se um total de doze obras musicais de artistas, grupos e coletivos que possuem uma postura de questionamento e enfrentamento aos poderes hegemônicos eurocêntricos e estadunidenses que operam sobre a América Latina, influenciando a política, a economia e subjugando as sociedades e cultura local. Nesta análise, selecionamos artistas de oito países e fizemos uma relação contextual entre eventos políticos e sociais com as expressões musicais. Os desdobramentos desse objetivo aparecem distribuídos ao longo da dissertação da seguinte forma: na Introdução, explicita-se a relevância da pesquisa, através da definição do problema, dos objetivos e de uma contextualização do objeto da pesquisa; no segundo capítulo, discute-se a perpetuação do colonialismo nas instâncias modernas, traduzido pelo fenômeno da colonialidade, e como o decolonialismo dispõe-se como perspectiva crítica e emancipatória a partir dos saberes latino-americanos. O capítulo ainda aborda as práticas musicais populares como possibilidade contra-hegemônica e de Educação Popular; no capítulo três, apresenta-se as concepções identitárias em um mundo globalizado e retrata-se a performance artística/musical como elemento contemporâneo de ressignificação e representatividade cultural. A estratégia metodológica da pesquisa foi feita por meio da etnografia da música, relacionando os territórios socioculturais nos quais se encontram os artistas criadores das obras musicais. Relevou-se os aspectos da letra, imagem e som como elemento de análise a partir das obras, e as Epistemologias do Sul como ponto de emancipação de uma ciência latino-americana. Como resultado, afirma-se que as práticas musicais analisadas apresentam-se como experiência e movimento contra-hegemônico decolonial ao empregar numerosos elementos de crítica social e potencializar as discussões em outros círculos sociais e espaços de Educação Popular. Expressam-se como ferramentas emancipatórias enquanto cumprem propostas de usar as suas possibilidades para reafirmar identidades, elementos culturais, expor conturbados contextos sociopolíticos, as injustiças e preconceitos sociais e o tratamento do Estado perante tais situações. Desenvolvermos nosso lugar de escuta e emissão discursiva fornece a sustentação que nos permite o lugar de luta e a complexificação, aprofundamento e crítica das narrativas prevalentes sobre os sujeitos, os grupos e os povos historicamente oprimidos. Nesse entendimento, a música enquanto manifestação artística apresenta-se como instrumento de fortalecimento das lutas sociais.

Palavras-Chave: Decolonialidade. América Latina. Práticas Musicais Populares. Contra-hegemonia.

RESUMEN

Esta disertación presenta un estudio sobre las prácticas musicales populares latinoamericanas en una perspectiva contra-hegemónica, relacionándolas a los estudios decoloniales. El trabajo fue desarrollado dialogando con Grosfoguel (2007), Quijano (2009), Mignolo (2007), Walsh (2013-2019) y Maldonado-Torres (2007) para delimitar las concepciones de decolonialidad. Por entender que serán determinantes en la problematización de las prácticas musicales por esta óptica, Santos (2006-2009), Jiménez (2011), Hall (1997-2006), González (2015-2016), Delgado (2007) y otros autores fueron invitados a formar parte de estos diálogos. El problema de esta investigación se constituye a partir de la siguiente interrogación: cuáles son los posibles papeles que las prácticas musicales desempeñan como herramientas culturales emancipadoras en el enfrentamiento a los poderes históricamente opresores de la colonialidad cultural? El objetivo de la disertación fue: analizar los posibles papeles de las prácticas musicales presentes en América Latina en una perspectiva de educación emancipadora y de contra-hegemonía a los poderes históricamente opresores de la colonialidad cultural. Para efectuar las consideraciones, fue definido un total de doce obras musicales de artistas, grupos y colectivos que tienen una postura de cuestionamiento y enfrentamiento a los poderes hegemónicos eurocéntricos y estadounidenses que operan sobre América Latina, influenciando la política, la economía y subyugando a las sociedades y la cultura local. En este análisis, seleccionamos artistas de ocho países e hicimos una relación contextual entre eventos políticos y sociales con las expresiones musicales. Los desdoblamientos de este objetivo aparecen distribuidos a lo largo de la disertación de la siguiente forma: en la Introducción, se explica la relevancia de la investigación, a través de la definición del problema, de los objetivos y de una contextualización del objeto de la investigación; en el segundo capítulo, se discute la perpetuación del colonialismo en las instancias modernas, traducido por el fenómeno de la colonialidad, y cómo el decolonialismo se dispone como perspectiva crítica y emancipadora a partir de los saberes latinoamericanos. También, aborda las prácticas musicales populares como posibilidad contra-hegemónica y de Educación Popular; en el capítulo tres, se presentan las concepciones de identidad en un mundo globalizado, y se retrata la performance artística/musical como elemento contemporáneo de resignificación y representatividad cultural. La estrategia metodológica de la investigación fue hecha por medio de la etnografía de la música, relacionando los territorios socioculturales, en los cuales se encuentran los artistas creadores de las obras musicales. Los aspectos de letra, imagen y sonido fueron relevados como elemento de análisis a partir de las obras, y las Epistemologías del Sur como punto de emancipación de una ciencia latinoamericana. Como resultado, se afirma que las prácticas musicales analizadas se presentan como experiencia y movimiento contra-hegemónico decolonial al emplear numerosos elementos de crítica social y potenciar las discusiones en otros círculos sociales y espacios de Educación Popular. Se expresan como herramientas emancipatorias ya que cumplen propuestas de usar sus posibilidades para reafirmar identidades, elementos culturales, exponer conturbados contextos sociopolíticos, las injusticias y prejuicios sociales y el tratamiento del Estado ante tales situaciones. En este entendimiento, la música como manifestación artística se presenta como instrumento de fortalecimiento de las luchas sociales.

Palabras clave: Decolonialidad. América Latina. Prácticas Musicales Populares. Contra-hegemonía.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - estrutura “Manifestação”	77
Figura 2 - imagens “Manifestação”	78
Figura 3 - imagens “Manifestação”	79
Figura 4 - imagens “Manifestação”	80
Figura 5 - imagens “Manifestação”	81
Figura 6 - imagens “Manifestação”	81
Figura 7 - imagens “Manifestação”	82
Figura 8 - imagens “Manifestação”	83
Figura 9 - imagens “Manifestação”	84
Figura 10 - imagens “Latinoamérica”	89
Figura 11 - estrutura “Latinoamérica”	91
Figura 12 - imagens “Latinoamérica”	92
Figura 13 - imagens “Latinoamérica”	92
Figura 14 - imagens “Latinoamérica”	93
Figura 15 - imagens “Latinoamérica”	94
Figura 16 - imagens “Latinoamérica”	95
Figura 17 - imagens “Latinoamérica”	95
Figura 18 - imagens “Latinoamérica”	96
Figura 19 - imagens “Latinoamérica”	96
Figura 20 - imagens “Latinoamérica”	97
Figura 21 - imagens “Latinoamérica”	97
Figura 22 - orquestra Newen Afrobeat.....	106
Figura 23 - orquestra Newen Afrobeat.....	107
Figura 24 - estrutura “Santiago”	109
Figura 25 - orquestra Newen Afrobeat.....	110
Figura 26 - imagens “Não Recomendados”	113
Figura 27 - imagens “Antipatriarca”	116
Figura 28 - imagens “Antipatriarca”	116
Figura 29 - imagens “Alerta”	118
Figura 30 - imagens “Alerta”	119
Figura 31 - imagens “Alerta”	119
Figura 32 - imagens “Gaitas del León”	121
Figura 33 - imagens “Piedras”	122
Figura 34 - imagens “Frijolero”	125
Figura 35 - imagens “Frijolero”	126
Figura 36 - imagens “El Adiós”	127
Figura 37 - imagens “El Adiós”	127

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO 2 - O OLHAR DECOLONIAL: POSSÍVEIS HORIZONTES CONTRA-HEGEMÔNICOS EPISTÊMICOS	17
2.1 ALUSÕES SOBRE AS PRÁTICAS MUSICAIS POPULARES: NOÇÕES DO PASSADO/PRESENTE.....	26
2.2 A EDUCAÇÃO POPULAR LATINO-AMERICANA: PROPÓSITOS A UMA EMANCIPAÇÃO	32
CAPÍTULO 3 - IDENTIDADES CULTURAIS NA GLOBALIZAÇÃO	40
3.1 OS ASPECTOS CONTAMPORÂNEOS NAS ARTES.....	44
3.2 PERFORMANCE E NORMATIVIDADE NA MÚSICA.....	49
CAPÍTULO 4 – CAMINHOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS DA INVESTIGAÇÃO .	56
4.1 EPISTEMOLOGIAS DO SUL ENQUANTO HORIZONTE TRANSVERSAL DA INVESTIGAÇÃO	56
4.2 DELINEANDO OS CAMINHOS METODOLÓGICOS: IMAGEM E SOM COMO ANÁLISE DOS ELEMENTOS CONSTITUTIVOS.....	59
4.3 PERCURSO METODOLÓGICO	63
CAPÍTULO 5 - AS OBRAS.....	69
5.1 VIDEOCLÍPE MANIFESTAÇÃO (2018)	70
5.1.1 Ficha técnica	70
5.1.2 Contextos e Ações.....	71
5.1.3 A Canção	75
5.2 VIDEOCLÍPE LATINOAMÉRICA (2011) - CALLE 13	86
5.2.1 Ficha Técnica	86
5.2.2 Contextos e Ações.....	87
5.2.3 A Canção	88
5.3 MÚSICA SANTIAGO (2014) - NEWEN AFROBEAT.....	99
5.3.1 Ficha Técnica	99
5.3.2 Contextos e Ações.....	100
5.3.3 A Canção	102
5.4 OUTRAS OBRAS	111
5.4.1 Brasil.....	112
5.4.2 Chile.....	115
5.4.3 Colômbia	120
5.4.4 Equador.....	123

5.4.5 México	124
5.4.6 Peru - Venezuela	126
CONSIDERAÇÕES FINAIS	129
REFERÊNCIAS	136

INTRODUÇÃO

Culturalmente, a dependência da América Latina de dispositivos estrangeiros, vindos dos grandes centros, é histórica. A partir da colonização das Américas, foram trazidos e impostos inúmeros elementos culturais que, aqui somados, em conjunto com o processo de estruturação e de organização de uma sociedade fizeram parte da construção cultural local, principalmente pelas influências endógenas. Estas marcadamente nas características europeias da colonização espanhola e portuguesa, das advindas da exploração escravocrata, monocultora e latifundiária e de uma economia voltada ao mercado externo.

Não apenas como expressão artística, mas numa perspectiva contra-hegemônica perante modelos opressores, frutos da dominação, do predomínio do poder e controle de certos dispositivos de uma indústria cultural, a arte promove/destaca-se na tentativa de combater tais relações de soberania. Entretanto, também pode ser subvertida e utilizada como ferramenta de propagação de um pensamento superficial, pela manutenção do *status quo* e a maquinação das populações pelo mercado cultural.

Se as artes externam uma posição crítica quanto à visão e leitura do mundo, é possível que dela aproprie-se seu sentido por modelos normalizadores, sendo passível de reflexão a maneira como essas práticas foram instigadas em suas leituras do mundo e interação com outras culturas.

Embora a América Latina tenha sofrido com a arbitrariedade de países soberanos, suas manifestações culturais constituíram-se e mantiveram-se tanto num aspecto de preservação de suas práticas, quanto pela resignificação de elementos migrados, estes, muitas vezes, utilizando abordagens contra-hegemônicas em suas performances.

Dentre as expressões culturais presentes na América Latina, aqui focando na música, identificam-se inúmeras manifestações artísticas em suas tradições, retratando um universo extremamente rico de saberes. Estes advêm da mestiçagem étnica que compõe a diversidade do território latino-americano em seus fluxos culturais híbridos.

Ao mesmo tempo, enquanto região influenciada pelos processos prevalentes e numa perspectiva de globalização, apresenta expressões que, como em todo o mundo, refletem o impasse entre linguagens artísticas. Estas manifestam a cultura de um povo e são assimiladas por ele como tal, e uma música de difusão internacional que não tem necessariamente uma preocupação com a estética de uma região ou povo específico

(NEVES, 1981).

No processo de desenvolvimento ocorrido na música europeia, ao passar de cada século, os sistemas técnicos, estéticos e etnomusicológicos sucederam-se de forma quase ordenada, baseados em ampla literatura teórica, textos e tratados, em que cada inovação correspondeu a uma necessidade, cada característica valeu uma época. Em mais de dez séculos de registro histórico, existem poucos mistérios ou acidentes, se não um enriquecimento gradual e um maior conhecimento do mundo (CARPENTIER, 1983). Dessemelhante, a música na América Latina não se baseia num processo tão ordenado de construção. Devoto (1983, p. 21-22) expõe que:

Cuatro capas que, si no llegan mecánicamente a determinarla, por lo menos condicionan la expresión musical latinoamericana: un primer elemento indígena, sobre el que se implanta el aporte de los conquistadores y colonizadores hispánicos; un tercer elemento, africano, que fue llegando durante la Colonia, y un elemento europeo (incluso hispánico) que se agrega desde que las nuevas nacionalidades abren sus puertas a la inmigración.

Cabe acrescentar as influências de países árabes e orientais, que, nos eventos migratórios, construíram grandes comunidades locais, além dos fenômenos da globalização que inseriu suas características no mercado cultural. Esses processos que influenciaram as expressões latino-americanas, pelos seus aspectos não elitistas e distantes de um ambiente tido como acadêmico/erudito, caracterizaram os fundamentos da Educação Popular e da arte popular - considerando também que ocorre certa relatividade, visto que boa parte da linguagem musical popular também é construída a partir de padrões hegemônicos da linguagem musical.

Diferente de uma arte erudita que necessita de uma validação, a assinatura de um artista reconhecido por seus pares, pela crítica e pelas instituições artísticas, a arte popular produzida fora do circuito oficial por indivíduos que não dialogam diretamente com questões da história da arte, nem do mercado da arte, costumam ter raízes étnicas ou regionais e surgir no seio das comunidades. Essas representações populares dialogam de forma diversa com as expressões culturais latino-americanas. São práticas relacionadas a uma rica pluralidade cultural e, muitas vezes, vão contra a normatividade operante eurocêntrica e estadunidense. Devoto (1983, p. 33), ademais, destaca a diversidade existente nesses contextos latino-americanos em que:

La expresión musical latinoamericana cuenta con un potencial de singular riqueza por beneficiar de tradiciones diferentes: además de todo lo producido por América [...] todo lo producido por Europa le pertenece, y es [...] legítimo

para los latinoamericanos emplear técnicas y estéticas de allende el mar.

Pela pluralidade que lhe é característica e que lhe confere uma história ao mesmo tempo penosa e cerceada, mas também rica e representativa, as práticas musicais populares podem expressar e representar essas origens e continuidades.

Como músico, artista e compositor, possuo¹ uma trajetória pessoal que dialoga com diferentes estéticas e gêneros musicais. Tendo composto e lançado diferentes trabalhos em diversificadas estéticas, com o tempo me direcionei aos estudos da música de origem e influências latino-americanas, em suas diferentes concepções e ramificações. A partir disso, produzi trabalhos autorais que dialogam com as diferentes abordagens contemporâneas entre tais representações culturais, utilizando a fusão rítmica entre gêneros musicais. Assim, em minhas práticas, estudei desde vertentes do Rock até o violão erudito. Atualmente, meu enfoque dialoga com a MMPB², entrelaçando diferentes práticas populares com a música instrumental e o Post Rock³.

A conseqüente presença em círculos culturais diversos levou-me a aprofundar um pensar sobre a prática musical brasileira em seu desenvolvimento histórico, nos diferentes âmbitos - populares e eruditos. Sem tardar, tais reflexões levaram-me a ponderar o contexto da América Latina, já que estão correlacionados em seus espaços os processos de desenvolvimento cultural a partir dos movimentos da colonialidade e globalização. Pensar nessas práticas culturais faz com que se reflita sobre sua continuidade, processos que se constituem e sobrepõem, conflitando ou não com o mercado cultural e as expressões tidas como identitárias locais. O grupo que faz uma música tida como identitária latino-americana tem em sua constituição muitas relações derivadas dos processos de constituição da sociedade, mantidas ou ressignificadas contemporaneamente. Isso não faz com que essa música possua necessariamente um caráter ativista ou político como aspecto de contra-hegemonia, mas se pressupõe que já seja um tipo de antagonismo num aspecto de preservação cultural perante as relações dominantes da indústria fonográfica⁴. Na contemporaneidade, principalmente a partir do final do século XX, a fusão artística ganhou maior importância, recebendo um

¹ Somente os trechos da introdução que apresentam o autor estarão na primeira pessoa do singular.

² MMPB é a sigla de Música Moderna Popular Brasileira.

³ Post Rock é uma forma de música experimental caracterizada pela influência e uso de instrumentos comumente associados ao Rock, mas utilizando seus ritmos e instrumentos de forma mais dinâmica, focando em timbres e texturas que não se encontram tradicionalmente no Rock Clássico.

⁴ A indústria fonográfica é formada por empresas especializadas na produção de artistas e distribuição de músicas, relevando aspectos de mercado que visam principalmente ao lucro, tratando a música como investimento e capital.

enriquecimento gradual pela mescla de estilos e gêneros musicais, instrumentação e performances. Embora se possa considerar que isso gere um tipo de enfraquecimento de culturas locais, por outro lado, também contribui com a manutenção de tais elementos culturais, mantendo-os, ressignificando e comunicando às novas gerações de artistas e públicos.

No meio educacional, no qual estou presente como educador na Educação Básica e pública nas disciplinas que compõem as diferentes linguagens das artes, pude abordar e perceber como as expressões artísticas populares dialogam e comunicam suas versatilidades, suas potencialidades e enriquecimento dos sujeitos. A partir de um espaço educacional mesmo que institucionalizado, com uma abordagem direcionada e de forma horizontal, são possibilitadas continuidades em ambientes não formais, mais especificamente em espaços outros tipos como populares. Como elementos artísticos/musicais requerem uma mediação, mas propiciam seguimentos individuais com diferentes percepções estéticas e socioculturais.

Para que o tema que foi objeto deste estudo - o qual consiste em compreender o papel das práticas musicais presentes na América Latina em uma perspectiva de educação crítica e emancipatória, considerando aspectos de colonialidade e decolonialidade cultural- seja compreendido com uma devida delimitação, vamos explorar os quatro princípios de sua construção: o conceito de cultura; música e suas práticas; educação emancipatória; colonialidade e decolonialidade.

O conceito de cultura trata de práticas reguladoras das condutas sociais e a soma de conjuntos e especificações em diferentes formações discursivas, como fim e significado no espaço/tempo (HALL, 1997). Como elemento dinâmico e imprevisível, ressaltamos a afirmação de grupos e movimentos populares, contemporâneos, recorrentes em expressões herdadas, desenvolvidas e construídas.

As práticas musicais englobam diferentes expressões e funções exercidas com fins artísticos ou comerciais. Neste trabalho, focaremos em práticas decorrentes de fins artísticos com aspectos contra-hegemônicos em suas letras, instrumentação e performances. "A performance musical possui aspectos fisiológicos, emocionais, estéticos [...]. Tudo isso está envolvido no porquê pessoas fazem e apreciam certas tradições musicais" (SEEGGER, 2008, p. 256). Tais relações podem ocorrer com gêneros e estilos musicais, letras com fins ideológicos, estética visual em manifestações em vídeos, fotografias e apresentações, assim como músicas que não possuam necessariamente uma ligação identitária com a América Latina, mas uma praxe

consequente de uma ressignificação de elementos tidos como estrangeiros e a atribuição de um novo sentido artístico. Como fonte de expressão, a arte permite-nos, através de sua linguagem, comunicar elementos de protesto em suas mensagens quando este é o objetivo do artista.

A educação emancipatória tem, como ponto de partida, o pensamento crítico latino-americano, legitimando uma consciência da América como ela se vê internamente, longe de ideais e construções eurocêntricas. Parte da discussão sobre como um pensamento surgido em uma região determinada e local (Europa) tem se tornado conhecimento universal e forma superior da razão, a partir da subordinação e subalternização de outros povos e culturas, manipulação de seus contextos e negação de suas manifestações culturais e históricas perante o centrismo europeu (JIMÉNEZ, 2011). Conforme explicações de Sgró (2018), quanto à concepção da pesquisa de uma pedagogia crítica, houve grande mobilização popular na América Latina pelo florescimento do pensamento crítico latino-americano, colocando-se contra a tendência hegemônica da colonização europeia, pelo movimento de libertação e filosofia da libertação. O pensamento ocidental moderno possibilitou sua democratização, universalidade do direito, emancipação educacional e questionamentos e exigências de liberdade e justiça sociais.

Para entender a colonialidade, partimos da conceituação do colonialismo, que pode ser concebido como um conjunto de ações socioculturais e políticas, econômicas e militares que aspiraram a conquista de territórios e de indivíduos (colonos) (ASSIS, 2014). O colonialismo remete a uma relação sociocultural, política e econômica, na qual ocorreu a soberania de uma nação sobre outras. Já a colonialidade é o poder resultante dos processos do colonialismo, mas "*en vez de estar limitado a una relación formal de poder entre dos pueblos o naciones, [...] se refiere a la forma como el trabajo, el conocimiento, la autoridad y las relaciones intersubjetivas se articulan entre sí, a través del mercado capitalista mundial y de la idea de raza*" (MALDONADO-TORRES, 2007, p. 131). Assim, embora o colonialismo preceda a colonialidade, esta permanece em suas instâncias de poder. "*Se mantiene viva en [...] la cultura, el sentido común, en la autoimagen de los pueblos, en las aspiraciones de los sujetos, y en tantos otros aspectos de nuestra experiencia moderna*" (MALDONADO-TORRES, 2007, p. 131).

Da mesma forma, partimos da conceituação do pós-colonialismo para entender a decolonialidade. Pós-colonialismo pode ser considerado como uma nova perspectiva epistemológica que analisa os efeitos sociopolíticos e culturais deixados pelo

colonialismo, tanto nos países colonizados quanto nos colonizadores. Ele busca denunciar as diferentes formas de dominação e opressão dos povos e entender como o mundo colonizado é construído a partir do olhar e do discurso do colonizador (BERNARDINO-COSTA; GROSFUGUEL, 2016). As principais referências teóricas do pós-colonialismo são de autores europeus. No entanto:

Los estudios [...] poscoloniales han pasado por alto que no es posible entender el capitalismo global sin tener en cuenta el modo como los discursos raciales organizan a la población del mundo en una división internacional del trabajo que tiene directas implicaciones económicas (CASTRO-GÓMEZ; GROSFUGUEL, 2007, p. 16).

Neste sentido, essas elites sociais “superiores” exercem uma soberania de classe quando ocupam melhores cargos de trabalho e exercem uma dominação burguesa, enquanto as classes sociais “inferiores”, o proletariado, exercem trabalhos mais mal remunerados (CASTRO-GÓMEZ; GROSFUGUEL, 2007).

A decolonialidade configura-se a partir do pensamento pós-colonial, mas percebendo a necessidade de diferir o seu contexto das concepções eurocêntricas, dedicou o curso de um ideal constitutivo de uma epistemologia sul-americana. Mignolo (2007, p. 27) aponta que “*el pensamiento decolonial se diferencia de la teoría poscolonial o de los estudios poscoloniales en que la genealogía de estos se localiza en el postestructuralismo francés más que en la densa historia del pensamiento planetario decolonial*”.

Os autores decoloniais buscam a emancipação de todos os tipos de dominação e opressão decorrentes da colonialidade, refletindo a necessidade de decolonizar a epistemologia latino-americana. Conforme Mignolo (2007, p. 27):

El pensamiento decolonial emergió en la fundación misma de la modernidad/colonialidad como su contrapartida. Y eso ocurrió en las Américas, en el pensamiento indígena y en el pensamiento afro-caribeño; continuó luego en Asia y África, no relacionados con el pensamiento decolonial en las Américas, pero sí como contrapartida de la reorganización de la modernidad/colonialidad del imperio británico y el colonialismo francés.

É significativo o lugar de fala, a conexão entre o local e o pensamento. “Na perspectiva do projeto decolonial, as fronteiras não são somente [...] espaço onde as diferenças são reinventadas, são também lócus enunciativos de onde são formulados conhecimentos” (BERNARDINO-COSTA; GROSFUGUEL, 2016, p. 19).

Diante disso, esta pesquisa partiu do problema: *quais os possíveis papéis que as práticas musicais desempenham enquanto ferramentas culturais emancipatórias no*

enfrentamento aos poderes historicamente opressores da colonialidade cultural?

Se existe um controle hegemônico atuando sobre os elementos de aculturação, buscamos aprofundar essa percepção e emancipar um pensamento crítico que não dependa nem seja normatizado por instâncias historicamente opressoras, principalmente eurocêntricas e mais contemporaneamente estadunidenses.

Assim, a pesquisa tem como objetivo geral: analisar os possíveis papéis das práticas musicais presentes na América Latina em uma perspectiva de educação emancipatória e de contra-hegemonia aos poderes historicamente opressores da colonialidade cultural. Para isso, considera os seguintes objetivos específicos: I) compreender os aspectos da colonialidade e decolonialidade na América Latina, identificando possíveis reverberações em relação às atividades e alcance dos artistas no cenário cultural; II) apreender quais os temas ideológicos e contextuais que os grupos abordam e que contribuem no emancipar de um pensamento de valorização popular da América Latina; III) demonstrar a performance musical como ferramenta contra-hegemônica; IV) ainda, identificar as propostas artísticas em suas conjecturas de educação emancipatória, as possibilidades proporcionadas e o enriquecimento cultural que se beneficia dessas relações.

A pesquisa é de natureza qualitativa, exploratória e descritiva numa perspectiva crítica. O *corpus* é constituído por doze obras, estas estudadas a partir de materiais audiovisuais – som e vídeo-, e do contexto social em que estão inseridas, usando as bases etnográficas na música. A seleção das obras partiu de grupos e artistas de núcleos culturais que possuem, como proposta, um trabalho contra-hegemônico, seja ele com uma música de caráter identitário latino-americano, seja pela resignificação de uma prática ou gênero decorrente da imigração ou de fenômenos advindos da indústria cultural.

As doze obras estão divididas em duas sessões, sendo apresentadas da seguinte forma: as primeiras três obras são analisadas de forma mais substancial em seus contextos locais, expondo a situação política, econômica e social de seus países. Cada uma delas conta com três subcapítulos dedicados à ficha técnica, contextos e ações locais, assim como a análise da obra em si. As demais obras são consideradas a partir de alguns elementos que se destacam por seus aspectos artísticos mais do que por seus contextos e estão organizadas por região.

A proposta da organização dos capítulos divide-se em quatro partes, sendo: I) dedicado a evidenciar algumas das significativas discussões dos aspectos da colonialidade e decolonialidade, relacionando como as práticas musicais podem envolver-se e defrontar

os modelos de poder operantes numa perspectiva de emancipação do pensamento latino-americano. Também abordamos os processos de constituição da Educação Popular e emancipatória em uma perspectiva crítica, como espaço de reflexão educacional e de lutas populares na América Latina; II) exposição de questões referentes aos processos culturais e performance musical contra-hegemônica, pela resignificações da prática artística, concepções de linguagem e estética, raça, gênero e normatividade; III) apresentação da metodologia, a definição do *corpus* de pesquisa, a proposta de análise e os instrumentos utilizados; IV) realização das relações e análises dos elementos e práticas do *corpus* de pesquisa com base nos referenciais teóricos que dão sustentação a esta dissertação.

CAPÍTULO 2 - O OLHAR DECOLONIAL: POSSÍVEIS HORIZONTES CONTRA-HEGEMÔNICOS EPISTÊMICOS

Dentre as perspectivas contra-hegemônicas aos modelos dominantes, tratamos aqui de conceitos e ações advindas da análise dos movimentos da colonialidade, decolonialidade e do sistema-mundo moderno capitalista⁵ e seus poderes consequentes do pensamento universalista eurocêntrico. Caminhamos no sentido de destacar as importantes contribuições de teorias e práticas decoloniais no pensamento emancipatório latino-americano, buscando compreender o cerceamento constituinte dos poderes predominantes, apresentando uma perspectiva de mudança epistêmica e de caráter factual.

A permanência dos modelos de exploração e domínios advindos do colonialismo são ampliados e aprofundados por teóricos do pensamento decolonial, que a partir da perspectiva da análise de sua continuidade, denominam esse discurso e essa prática por colonialidade. "A palavra colonialidade é utilizada para chamar atenção sobre as continuidades históricas entre os tempos coloniais e o tempo presente e para assinalar que as relações coloniais de poder estão atravessadas pela dimensão epistêmica" (COLAÇO; DAMÁZIO, 2012, p. 122).

Tais interações intersubjetivas e objetivas que traçaram o caminho do colonialismo à colonialidade encontram-se, de certa forma, presentes no capitalismo neoliberal que se configurou na sociedade contemporânea, de maneira palpável e com diferentes nuances a partir da segunda metade do século XX. Nesses contextos, foram geradas necessidades e obrigações de dominação, constituindo-se o universo denominado como modernidade, agindo, de certa maneira, objetivamente nos inúmeros planos sociais, materiais e subjetivos (QUIJANO, 2009). "A colonialidade é um dos elementos constitutivos e específicos do padrão mundial do poder capitalista. Sustenta-se na imposição de uma classificação racial/étnica da população do mundo como pedra angular do referido padrão de poder" (QUIJANO, 2009, p. 73).

Baseada no sistema capitalista mundial de poder e estruturada pela ideia de raça, a colonialidade não se funda apenas num aspecto de dominação local das Américas, mas

⁵ No que se refere a modernidade, colonialidade e neoliberalismo, utilizamos uma perspectiva baseada na tensão entre o colonial e o decolonial oriunda da modernidade e das discussões contemporâneas a respeito. Nosso recorte está fundado neste contexto e não temos a pretensão de esgotar a discussão acerca do tema que se manifesta com outros autores não concernidos neste estudo.

exerce um poderio de dominação global, este mesmo constituinte da identidade moderna. “*La modernidad como discurso y práctica no sería posible sin la colonialidad, y la colonialidad constituye una dimensión inescapable de discursos modernos*” (MALDONADO-TORRES, 2007, p. 132).

Se a colonialidade é constitutiva da modernidade, entre aqueles que reagem à sua violência imperial surge o sentimento de descontentamento e descrença perante as relações opressivas instituídas pela retórica salvacionista do capitalismo moderno. “*Esa energía se traduce en proyectos decoloniales que, en última instancia, también son constitutivos de la modernidad*” (MIGNOLO, 2007, p. 26).

Conforme Castro-Gómez e Grosfoguel (2007, p. 14-15), a América Latina pensada como sociedade subdesenvolvida, ultrapassada e "pré-moderna" pelas elites crioulas de descendência europeia, corroborou com a subalternização e subordinação dos Estados-nação pós-coloniais a despeito do estabelecimento de capital internacional durante os séculos XIX e XX, processo que continua até hoje. “*Europa/Euro-norteamérica⁶ son pensadas como viviendo una etapa de desarrollo (cognitivo, tecnológico y social) más ‘avanzada’ que el resto del mundo, con lo cual surge la idea de superioridad de la forma de vida occidental sobre todas las demás*”.

Nos países em desenvolvimento - o chamado terceiro mundo -, subdesenvolvidos e majoritariamente da região do sul, a lógica da colonialidade continua sua marcha, “*hoy, literalmente, en la zona amazónica y en el oeste de Colombia [...], en donde hay evidencia insoslayable de la marcha de la modernidad a toda costa*” (MIGNOLO, 2007, p. 30), evidenciando a contínua exploração de seus recursos. Durante vários séculos de expansão colonial europeia, formou-se uma divisão internacional de poder e do trabalho entre centros e periferias, dando seguimento às exclusões e hierarquias epistêmicas, espirituais, raciais, étnicas, de gênero e sexualidade (CASTRO-GÓMEZ; GROSFUGUEL, 2007, p. 13-14). Essa divisão entre centros e periferias escancara o saque e a exploração tanto da mão de obra, como também dos recursos naturais (COLAÇO; DAMÁZIO, 2012, p. 127).

A constituição das identidades de países colonizados por um poderio imperial (eurocêntrico), que impôs um modelo normativo global, causou ao colonizado uma condição subalterna. “A subalternidade torna-se, assim, um jogo de forças [...], é um efeito das relações de poder que se expressa através de uma variedade de meios:

⁶ Sublinhamos que nos referimos à nação dos Estados Unidos, visto que América do Norte abrange outros territórios não referenciados no modelo de poder em questão.

linguísticos, sociais, econômicos e culturais” (COLAÇO; DAMÁZIO, 2012, p. 114).

A partir da imposição epistêmica e da divisão racial do mundo e um tipo de classificação por diferentes etnias, ocorreu a colonialidade pelo poder do saber e do ser. Em seu centro, estão as complexas relações de acumulação de capital, de acordo com hierarquias raciais e étnicas globais, classificadas em superior e inferior, desenvolvido e subdesenvolvido, povos civilizados e bárbaros. (CASTRO-GÓMEZ; GROSFUGUEL, 2007, p. 18-19). Da mesma forma, acontece a imposição a um molde de racionalidade fundada em binarismos, *"hombre/naturaleza, mente/cuerpo, civilizados/bárbaros, [...] y en las ideas de "raza" y "género" como instrumentos de clasificación jerárquica y patrones de poder"* (WALSH, 2013, p.26). Assim, percebemos as relações coloniais e suas dicotomias fixas de Ocidente/Oriente, colonizador/colonizado, universal/particular, entre outras (COLAÇO; DAMÁZIO, 2012, p. 117). Conforme os autores:

A diferença colonial converte as diferenças em valores e estabelece uma classificação racial de seres humanos, ontologicamente e epistemicamente. Ontologicamente, parte do pressuposto que há seres humanos inferiores. Epistemicamente pressupõe que os seres humanos inferiores são deficientes racionalmente e que essa deficiência só será minimizada a partir do momento que se adaptem aos padrões eurocêntricos de conhecimento (COLAÇO; DAMÁZIO, 2012, p. 141).

Em um sistema vigente que objetifica o sujeito em suas relações de trabalho, sexualidade e cultura, no mercado de padrões capitalistas e estéticos que vende uma imagem como perfeita e que deve ser almejada, reforça-se o modelo do “ter” mais que o “ser”. Esse sistema privilegia detentores de riquezas que uniformizam diferentes camadas sociais, que, apesar dos esforços contra-hegemônicos de libertação desde o período colonial, não se conseguiu superar.

Quando o pensamento europeu instituiu que a única "raça" capaz de progresso nas ciências, nas artes e na educação era a "branca europeia", excluiu todas as demais etnias, colocando-as abaixo de sua hierarquia epistêmica. *"[...] la colonialidad del poder va pasando al campo del saber, no sólo descartando la intelectualidad indígena y afro, sino también fijando el eurocentrismo como única perspectiva de conocimiento"* (WALSH, 2005, p. 42). O pensamento eurocêntrico apresentou-se como pretensão de uma verdade única e excludente em sua colonização elitista. Walsh (2005, p. 41) enfatiza que,

[...] estamos frente a una concepción única, globalizada y universal del mundo, gobernada por la primacía total del mercado y de la cosmovisión neoliberal y como parte de ella, por un orden político, económico y social, un orden también

del conocimiento. [...] la “historia” del conocimiento está marcada geohistóricamente, geopolíticamente y geoculturalmente, y tiene valor, color y lugar de origen.

Essa barbárie epistemológica constituiu-se pela invasão forçada dos conhecimentos dos colonizadores sobre os colonizados, desconsiderando e sobrepondo-se aos saberes locais, culminando com a separação dos espaços para a manifestação cultural. Materializaram-se os conhecimentos científicos de acordo com determinados métodos e estabeleceram-se literaturas, autores e autoridades imprescindíveis de se dominar. Ressaltamos as bibliografias de disciplinas acadêmicas escritas por homens brancos, o número reduzido de livros sobre alguns temas escritos por mulheres e a própria construção da academia, derivada do eurocentrismo. Esses aspectos demonstram a necessidade contínua e a importância concernente à valorização epistemológica latino-americana, evidenciando particularidades e realidades de cada uma das regiões que a compõem, sem, entretanto, cair na dicotomia entre centro e periferia.

De acordo com Colaço e Damázio (2012, p. 139-140), "em nome da salvação de almas e do progresso econômico foi necessário o tráfico de escravos, a exploração dos indígenas e a expropriação de suas terras". À sombra da colonialidade é ocultada sua barbárie, a qual se supõe ser corrigida com o “avanço da modernidade” e da democracia.

Entre as consequências de um mundo que se denomina a si mesmo como o único mundo possível, entre suas lógicas de colonialidade e modernidade, o que fica aparente é a barbárie e a irracionalidade com que as forças policiais e militares controlam pela força as imigrações (MIGNOLO, 2007), o que evidencia as divisões raciais e exclusões centro-periferia impostas pelos países dominantes. Ir na contramão dos paradigmas eurocêntricos hegemônicos significa ir contra os sistemas de hierarquias raciais, de classe, gênero e sexuais que incidem sobre o corpo e o meio social (BERNARDINO-COSTA; GROSGOUEL, 2016).

Como americanos, perdemos o direito de nossa própria ontologia. As relações geopolíticas na América dão-se por divisões principalmente entre América Anglo-saxônica e América Latina - destaque para a nação estadunidense, a qual o termo americano comumente faz referência. Fizemos parte da modernidade de outros países à medida que os subsidiamos. Sua revolução industrial deu-se pelos nossos recursos à medida que seu desenvolvimento implicou o nosso subdesenvolvimento. Não existiria uma economia capitalista mundial sem a exploração da América - América Latina, da Ásia e da África.

A produção intelectual da América Latina tem pouco reconhecimento e prestígio no mundo, porque, assim como nas demais esferas, é cerceada pelos países dominantes através da ilusão criada de que existe um modelo de conhecimento único e universal, o que acaba, de certa forma, desmerecendo os conhecimentos locais (WALSH, 2005). Segundo a autora, é uma subordinação das distintas formas de pensamento - indígenas e afros - como saberes locais e folclorizados frente ao “conhecimento científico universal” (diga-se eurocêntrico). Uma práxis que, de alguma forma, participamos e que depende de uma decolonização das estruturas sociais e epistêmicas e da revalorização dos saberes locais. É necessária uma visão crítica das geopolíticas do conhecimento, dos projetos políticos, pedagógicos e epistêmicos dos quais são necessários os conhecimentos e ações coletivas locais.

Uma implicação fundamental da noção de colonialidade do poder é que o mundo não foi completamente descolonizado. “*La primera descolonización (iniciada en el siglo XIX por las colonias españolas y seguida en el XX por las colonias inglesas y francesas) fue incompleta, ya que se limitó a la independencia jurídico-política de las periferias*” (Castro-Gómez; Grosfoguel, 2007, p. 17).

A segunda descolonização dirige-se às hierarquias das múltiplas relações raciais, étnicas, sexuais, epistêmicas, econômicas e de gênero que anteriormente foram deixadas intactas (CASTRO-GÓMEZ; GROSGOQUEL, 2007, p. 17). Segundo os autores:

El mundo de comienzos del siglo XXI necesita una decolonialidad que complemente la descolonización llevada a cabo en los siglos XIX y XX. Al contrario de esa descolonización, la decolonialidad es un proceso de resignificación a largo plazo, que no se puede reducir a un acontecimiento jurídico-político (CASTRO-GÓMEZ; GROSGOQUEL, 2007, p. 17).

Há a necessidade de um pensamento que faça frente e marque seu posicionamento diante de correntes ideológicas que doutrinem ações e que delimitam áreas do pensar. Segundo Mignolo (2007, p. 30), “*la tendencia liberal propondrá educación, la tendencia conservadora, expulsión, y la tendencia de izquierda, inclusión. Cualquiera de estas soluciones deja intacta, sin embargo, la lógica de la colonialidad*”, assim fazendo-se necessárias condições de dialogicidade nas perspectivas decoloniais.

Se não houve uma concreta independência da América Latina dos países dominantes, não houve uma total descolonização e, nessa perspectiva, a decolonialidade adentra como fundamento de libertação e autonomia. “O processo de independência

latino-americano na verdade, nunca se concretizou, em parte, em virtude dessa elite ilustrada ao se aliar aos interesses estrangeiros hegemônicos” (BRITO, 2013, p. 78-79). Os grupos oprimidos foram abarcados por um imperativo de diminuição e alienação, evidenciado por uma falta de empatia social. Essa dominação encontra-se, até hoje, estruturalmente enraizada, a ponto de, muitas vezes, parecer inofensiva ou ingênua, com a dominação das tecnologias virtuais atuais a favor da diminuição/extinção dessa empatia e a favor dos poderes capitalistas e conservadores.

A decolonialidade representa uma tríade de conceitos, modernidade/colonialidade/decolonialidade, que não está desvinculada e surgiu conjuntamente no mesmo contexto histórico (COLAÇO; DAMÁZIO, 2012). De acordo com Colaço e Damázio (2012, p. 126):

Ambas constituem-se num só processo [...]. Embora usualmente entendamos a modernidade como um projeto definido por seu espírito libertador e por sua retórica salvacionista, os autores decoloniais assinalam seu “lado oculto”, que é a colonialidade. Nesse sentido, trabalha-se com a noção de sistema mundo moderno/colonial para enfatizar como a colonialidade é constitutiva da modernidade e como ambas devem ser pensadas a partir de uma perspectiva de sistema-mundo.

A interculturalidade⁷, a descolonização e a decolonialidade são projetos e lutas vinculadas (WALSH, 2005, p. 48). A respeito da terminologia, que assumimos nesta dissertação, encontra-se ligada ao fato de que a descolonização foi apenas no ponto de vista jurídico e político, enquanto que o movimento decolonial encontra-se intimamente ligado aos processos de emancipação.

Segundo Castro-Gómez e Grosfoguel (2007, p. 18), "*necesitamos un lenguaje capaz de pensar los sistemas de poder como una serie de dispositivos heterónomos vinculados en red*". O pensamento heterárquico é uma possibilidade de mudar o paradigma herdado do século XIX da ciência social eurocêntrica. Nele, "*existen procesos complejos, heterogéneos y múltiples, com diferentes temporalidades, dentro de un solo sistema-mundo de larga duración*" (CASTRO-GÓMEZ; GROSFUGUEL, 2007, p. 18). São estruturas nas quais ocorrem a comunicação e a participação de diferentes áreas de conhecimento e de acordo com múltiplas necessidades.

O movimento da decolonialidade dedica-se a delinear um novo horizonte, a pensar e combater as relações de poder que se mantêm desde a estrutura colonial. O pensamento

⁷ “A interculturalidade pressupõe o reconhecimento recíproco e a disponibilidade para enriquecimento mútuo entre várias culturas que partilham um dado espaço cultural” (SANTOS; MENESES, 2009, p. 9).

decolonial faz falar o silêncio que pesa sobre o mundo colonizado, as relações de poder que se mantêm desde a estrutura colonial. Existe a necessidade de uma desconstrução do pensar e dos modelos epistêmicos naturalizados e institucionalizados.

Conforme Colaço e Damázio (2012), um dos objetivos da decolonialidade é desenvolver uma série de estudos que se complementam em áreas distintas e colaborativas - transdisciplinares. Tais perspectivas contribuem para a construção de novas e distintas narrativas antagônicas ao pensamento universal imposto -nem sempre de forma visível-, não só para o contexto das ciências sociais e humanas da América Latina, mas de todos os países subalternizados.

A decolonialidade manifesta-se a partir dos sujeitos dominados e classificados como inferiores, que buscam, através de seus saberes, expor e enfrentar a lógica da subalternização. Esses saberes não visam manifestar uma verdade única, universal, que se aplicaria a todos os povos do planeta. O pensamento decolonial "torna-se visível a partir da variedade de respostas que se deram em distintos continentes ao longo do processo de formação e consolidação da modernidade/colonialidade" (COLAÇO; DAMÁZIO, 2012, p. 143-145).

Desde o século XVI, a expansão europeia interveio em todas as culturas e sistemas sociopolíticos do planeta. Mais contemporaneamente, principalmente a partir das grandes guerras mundiais, os Estados Unidos passaram a empregar o mesmo sistema de poder bárbaro e exploratório. Os saberes e experiências moldadas pela agressividade do Ocidente catequizou, civilizou, desenvolveu e democratizou oportunamente conforme seus interesses (COLAÇO; DAMÁZIO, 2012). O pensamento decolonial em todas as suas formas compartilhadas pelo planeta - com a exceção da Europa ocidental e Estados Unidos- têm em comum "*lidar con la invasión, diplomática o guerrera, beneficiosa o desastrosa, de Europa occidental y Estados Unidos*" (MIGNOLO, 2007, p. 33). Uma história secular de invasão articuladamente conflituosa.

De acordo com Torrano (2019, p.16), no início da década de 90, "*emerge el concepto de 'contra-mapeo' para hacer referencia a una forma de geo-referenciar el espacio de los grupos subalternos con el objetivo de producir sus propios mapas*". Historicamente, os mapas e suas divisões e fronteiras foram traçadas na maioria das vezes por grupos vitoriosos em conflitos, sendo também instrumento de conquista. Assim, esse traçado pode configurar-se como resistência se tencionado a formar um contra-mapeamento (TORRANO, 2019).

As fronteiras territoriais têm sofrido mudanças significativas, consideradas

limitadas ou demasiadamente delimitadas em relação às suas governamentalidades. São espaços de confrontação, disputas e lutas permanentes, com dinâmicas e diversidades acentuadas. “*Son espacios donde se ejerce el poder gubernamental, también son lugares de confrontación, resistencia y lucha de los/las migrantes*” (TORRANO, 2019, p. 15).

Traduzem-se como prática de produção de conhecimento e reafirmação dos espaços configurados dentro de um registro cartográfico. Com os problemas que surgem com as migrações e os abusos governamentais que tratam como ilegalidade e marginalidade as inclusões desesperadas de indivíduos que fogem de um flagelo social, essa prática é compreendida “*como una forma de subversión del régimen de (in)visibilidad, por lo cual se hace visible aquello que en el espectáculo de las fronteras es ocultado*” (TORRANO, 2019, p. 27). Essa subversão, de certa maneira, é utilizada diante da invisibilidade como ferramenta contra-hegemônica perante os regimes de diminuição dos sujeitos fronteiriços.

Dentro da logicidade da modernidade e da colonialidade, o movimento contra-hegemônico nos aspectos sociais e epistêmicos da decolonialidade é significado dentro do giro decolonial⁸. Conforme Mignolo (2007, p. 29-30):

El giro decolonial es la apertura y la libertad del pensamiento y de formas de vida-otras (economías-otras, teorías políticas-otras); la limpieza de la colonialidad del ser y del saber; el desprendimiento de la retórica de la modernidad y de su imaginario imperial articulado en la retórica de la democracia.

Esse giro implica a mudança de atitude do sujeito em relação aos conhecimentos e à transformação do projeto de colonização. “*Encuentran sus raíces en la respuesta visceral de los sujetos conquistados ante la violencia extrema de la conquista, que invalida los conocimientos, formas de ser, y hasta la misma humanidad de los conquistados*” (MALDONADO-TORRES, 2007, p. 159). Nesses processos, enquanto a colonialidade coisifica o colonizado, desumaniza o colonizador.

A decolonialidade, desse modo, objetiva pôr fim ao paradigma moderno da guerra - as guerras e a morte presentes como elementos ordinários-, e confrontar os processos de conquista, a escravização de povos e as hierarquias de poder (MALDONADO-TORRES, 2007). Em consonância com Colaço e Damázio (2012, p. 122):

Categorias como colonialidade, modernidade, decolonialidade, sistema-

⁸ Termo cunhado originalmente por Nelson Maldonado-Torres.

mundo moderno/colonial, matriz colonial de poder (colonialidade do poder), colonialidade do saber, diferença colonial, ocidentalismo, eurocentrismo, locus de enunciação privilegiado e a noção de imaginário do “ponto zero”, são grandes contribuições dos estudos decoloniais para se pensar a questão colonial.

O lugar de fala permite visões e experiências que aprofundam e exteriorizam os impactos, consequências e os novos rumos pretendidos pelo pensamento decolonial. Permite não somente novas e múltiplas leituras, mas leituras do interior, "*lecturas difícilmente vistas, reconocidas y entendidas por los colonizadores, la élite criolla y los sujetos provenientes del mundo occidental*" (WALSH, 2013, p. 64).

Assim, as pedagogias decoloniais não se constituem em novos campos de estudos teóricos ou leituras de um grupo de autores, mas se configuram em distintas formas de lutas e na necessidade de entender o que estamos embatendo, "*contra qué se debe resistir, levantar y actuar, con qué visiones y horizontes distintos, y con qué prácticas e insurgencias propositivas de intervención, construcción, creación y liberación*" (WALSH, 2013, p. 63-64).

Não se trata de entender o mundo rigorosamente como dominador e dominado, mas perceber as estruturas de poder constituintes dos sistemas hierárquicos deste mundo. Quem exerce domínio também é dominado por um sistema de sujeição e perpetuação de uma ação de poder. Quem exerce a dominação também o faz seguindo e dando continuidade a um modelo de ação, que também é normativo e regulamentado por um sistema de sujeição - este pelo poder. Quem é dominado também exerce um tipo de dominação, em instâncias outras. Ambos utilizam hierarquias em diferentes níveis de autoridade. Nas sociedades latino-americanas, as descendências crioulo-europeias exercem um domínio de classe semelhantes aos poderes advindos da sociedade europeia no período do colonialismo, que são domínios constitutivos e prolongados na colonialidade.

As lutas contra o Estado neoliberal não são uma questão somente de classe. *Alguma vez existiram Estados na América Latina, ou apenas grupos de interesse?* Não existem princípios de continuidade em/ou modelos governamentais, mas políticas partidárias governamentais. Essa falta de unidade por si só justifica a necessidade de um olhar emancipador que não veja princípios sociopolíticos isolados, mas coletivos.

Nessas perspectivas, entrelaçamos como uma das possíveis frentes perante esses domínios a subversão constitutiva das práticas artísticas, com foco na música. Como elemento integrador e produtor cultural, pelas suas infinitas possibilidades de dizeres e

expressão, como frente e como luta, pela valorização e significação de seus elementos históricos ressignificados contemporaneamente. Embora inserida em inúmeros âmbitos da indústria de entretenimento e correlacionada aos dispositivos de controle⁹, ela apresenta-se como expressão e instrumento contra-hegemônico por inúmeros artistas, grupos e coletivos que, a partir de suas possibilidades, empregam nela suas contraposições aos sistemas, instituições e estruturas hegemônicas. A partir disso, damos sequência no próximo capítulo às suas possibilidades e leituras nesse contexto contra-hegemônico.

2.1 ALUSÕES SOBRE AS PRÁTICAS MUSICAIS POPULARES: NOÇÕES DO PASSADO/PRESENTE

Em uma análise histórica, por muito tempo, a música chamada erudita e de origem europeia esteve em evidência entre os estudos da música ocidental. Entre os musicólogos, era considerada arte maior, desenvolvida e apreciada por um público "distinto" e presente em um círculo cultural acadêmico, culto e, na sua maioria, burguês.

Quando temos essas formas de arte inseridas na cultura local em conjunto aos processos da colonização, sendo modelo artístico normativo da classe burguesa branca e presente nos seus conservatórios e espetáculos, as demais práticas populares desenvolvidas pelos diferentes grupos foram tratadas como expressões menores, sendo um modelo que não cabia em espaços diferentes de seus locais de origem e prática. “*Aquellos que hacían música académica propia de la población urbana, hegemónica y europea, y aquellos que hacían música tradicional, supuestamente correspondiente a los pobladores rurales, de cultura subalterna y mestiza*” (DELGADO, 2007, p. 203-204).

Delgado (2007, p. 196) questiona o emprego do termo “étnico” para dirigir-se às expressões musicais não europeias. “*¿Por qué [...] el prefijo ‘etno’ ha sido válido para casi todas las músicas, excepto para la música académica europea?*” Trata-se da distinção hegemônica inerente aos processos da colonialidade igualmente nas expressões artísticas, criando “níveis de importância” e de classes que visam à separação e padronização de um ideal musical a emoldurar-se. Conforme Delgado (2007, p. 198):

⁹ Podemos conceber os dispositivos de controle, no contexto da indústria cultural, como mecanismos que criam tendências, apresentando-se como essenciais aos artistas, aos expectadores e às empresas que gerenciam o *business* cultural. Eles produzem subjetividades e dessubjetivação ao moldar os sujeitos em seu modo de pensar e agir (TREVISAN; ROSA, 2018).

Este problema hace referencia a los obstáculos con los que se encontraban las instituciones locales y los estudiosos de la música, especialmente aquellos que recibieron una fuerte formación académica en centros cosmopolitas, al enfrentarse a tradiciones musicales de origen étnico incierto (DELGADO, 2007, p 198).

A formação musical nos centros de educação que se instalaram na América foi primordialmente de caráter europeu, os conservatórios, a música das igrejas cristãs e o estudo institucionalizado. As práticas populares ficaram à margem desses centros formativos, no entanto, desenvolvendo-se de outras formas nas comunidades pela prática professor/aluno, encontros de grupos musicais, festas, rituais etc. *“El academicismo del siglo XIX quiso fijar absolutamente todo en el papel, pero la música es un arte performativo, que se nutre de la transmisión oral maestro-alumno”* (DELGADO, 2007, p. 211). Essas manifestações que usaram o corpo como expressão e movimento foram banalizadas por não serem ortodoxas, *“a la exclusión de la experiencia corporal como un medio válido para saber y adquirir conocimientos”* (Idem). Por sua vez, Seeger (2008, p. 244-245) escreve que “às sociedades não ocidentais foram atribuídas afinidades ‘primitivas’ à emoção, e posteriormente à música e à dança, que se acreditava ter sido perdida com a aquisição da ‘civilização’”.

As perpetuações dos modelos de poder ocidentais, advindos da dominação eurocêntrica e estadunidense, fizeram com que artistas, grupos e coletivos culturais sofressem com um processo de desintegração. A aleatoriedade e alienação da realidade foram impostas por uma mídia de massa regulada por grupos de interesse internacionais e locais, com fins econômicos, de manipulação e distração de uma população acrítica. Como resultado, na sociedade de consumo, tudo se finda em adquirir, e a própria arte torna-se aquisição: livros, quadros, discos, filmes etc. (KUSCH, 2007).

Kusch (2007, p. 101) afirma que o conceito do belo foi utilizado pela burguesia para permitir que a arte se transformasse em objeto de consumo, de ambiência e adorno. *“La burguesia crea museos, salas de concierto, o habla de eternidad y universalidad sencillamente para ratificar que arte es materia de consumo y no de creación”*. Sendo um sistema operante dependente do mercado, qualquer fim artístico que não vise à participação econômica é intentado apagar-se.

Na colonialidade, a música “étnica” da América Latina é diminuída tanto por um aspecto de raça, quanto pela impossibilidade de classificação dentro dos moldes e formas da música europeia. Amplamente catalogadas e subentendidas como lineares, as

expressões artísticas europeias são classificadas em seus períodos de acordo com artistas de renome (homens brancos). Baseando-se em amplos tratados, a partir de novas abordagens, elas progrediram com uma nova forma de expressão, usando os recursos musicais já existentes e ampliando estruturas harmônicas ou instrumentais. As práticas populares da América Latina ocorreram de forma pluricultural, baseando-se em diferentes origens e construções culturais. “Ainda que a maior parte das sociedades ocidentais tenha sofrido diferentes graus de misturas com outros povos em seus processos de formação, as misturas latino-americanas são as mais recentes e envolvem grande variedade de culturas” (GONZÁLEZ, 2016a, p. 67). Elas pertencem a complexos processos de apropriação, transformação e ressignificação de práticas, advindas de inúmeras culturas que, na América Latina, criaram raízes e suas próprias representações. “Este processo não consistiria somente na incorporação de características culturais alheias, nem em perder ou abandonar as suas próprias, mas também na conseqüente aparição de elementos novos na cultura receptora” (GONZÁLEZ, 2016a, p. 70).

Na perspectiva da colonialidade, “*el conocimiento que produce el hombre blanco es generalmente calificado como ‘científico’, ‘objetivo’ y ‘racional’, mientras que aquel producido por hombres de color (o mujeres) es ‘mágico’, ‘subjetivo’ e ‘irracional’*” (DELGADO, 2007, p. 199). Mas “tanto as ciências sociais como a música podem contribuir igualmente para tornar menos operativo o exercício do poder eurocêntrico [...] do ocidente” (GONZÁLEZ, 2016a, p. 72).

Por sua vez, Delgado (2007, p. 197), enuncia que,

El propósito de una aproximación revisionista a la historia del desarrollo de las disciplinas de investigación musical es, en últimas, un intento por desentrañar la manera como concebimos el conocimiento musical y poner en tela de juicio la persistencia de las fronteras entre musicología histórica, etnomusicología, folclor y musicología popular, que siguen todavía vigentes -o que, en muchos casos, se están formando en la actualidad- en nuestras instituciones académicas.

Tais concepções fazem parte de uma linguagem de pesquisa em música e, por isso, sua crítica faz-se apropriada no sentido de transfazer modelos de literatura. “A musicologia e a etnomusicologia latino-americanas estiveram ocupadas com o resgate, a transcrição, o estudo e a contextualização de partituras e fontes sonoras” (GONZÁLEZ, 2016a, p. 74), dedicando pouco tempo às formas e aos pontos de escuta. Contudo, possuímos práticas que se distinguem das identificações e rotulações eurocêntricas, com ênfase no fazer popular.

A colonização espanhola e portuguesa foi seguida de forte imigração no século XIX, trazendo variadas etnias e ocupando espaços em diferentes regiões, gerando uma riqueza e interação que caracterizam a América Latina pela sua pluriculturalidade, dos aportes indígenas às expressões mais contemporâneas.

Citando alguns pontos, na música, a significância cultural indígena está presente principalmente no México e no Peru, onde perdura pela memória dos homens e pela arqueologia e etnografia que explorou os impérios astecas, maias e incas. Na Guatemala e na República Dominicana, tem-se, através do uso de instrumentos específicos, a combinação de antigas culturas indígenas com contribuições ulteriores. O aporte africano, distribuído de forma desigual conforme as regiões econômicas mais ou menos favorecidas, suplantou o elemento indígena quase por inteiro em Cuba e outras regiões do Mar do Caribe, como parte do Brasil e Venezuela. As condições físicas de clima e de trabalho contribuíram para sua proliferação ou rarificação. Em cidades como Buenos Aires e Montevideú, o número de pessoas negras é dispar em relação à quantidade de pessoas brancas. Na América Central, a relação de ritmos característicos e sucessivas culturas gerou manifestações corpóreas e ritualísticas. Isso vale para o Brasil e até certo ponto para Venezuela. No Norte, os povos nativos da Colômbia, Equador, Peru e Bolívia adotaram para sua música as formas populares de cordofones europeus. O Paraguai fez da harpa seu instrumento nacional. Argentina, sobre um plano de fundo espanhol, cubano e africano, obteve com o Tango uma expressão musical latino-americana que cobre o globo (DEVOTO 1983).

Delgado (2007, p. 212-213) manifesta que “*este ejercicio de reinterpretar la historia para encontrar la colonialidad subyacente es una manera de cuestionar las bases de las divisiones disciplinarias entre musicología, folclor y etnomusicología en América Latina*”. A crítica decolonial vai a outras dimensões, tendo potencial de intervir na forma como as escolas de música confrontam os saberes e os ensinamentos tradicionalmente inseridos no ambiente acadêmico e popular.

“O olhar crítico para a colonialidade - realizado a partir das ciências sociais ou a partir da música - supõe uma leitura crítica, um decifrar dos códigos conformados pelas relações de um poder racializado, em uma sociedade de mestiçagem” (GONZÁLEZ, 2016a, p. 72). Assim, a partir das possibilidades dos estudos decoloniais, podemos visualizar práticas e movimentos artísticos representativos que surgem e mantêm-se no contexto latino-americano. Tais relações são assim constituídas por diferentes perspectivas e concepções, permitindo novas formas de interpretação e contextualização

dessas práticas a partir das contribuições decoloniais.

González (2016a) trata sobre uma escuta colonializante e pós-colonializante. A primeira dá-se pelos sistemas construídos coletivamente e naturalizados pelos processos de discurso e poder, criando seus próprios sentidos de realidade sem que sejam percebidos - e aqui ressaltamos a importância do papel do professor de música na escola, agindo em oposição à hegemonia e do senso comum do que é "boa música". A segunda ocorre com a "consciência de como se está escutando, quais mecanismos operam em nosso escutar, a partir de onde escutamos e porque o fazemos" (GONZÁLEZ, 2016a, p. 73), formas de escuta que se relacionam à ideia de gênero, classe, geração, acesso à educação, local, entre outros. O autor também questiona a obviedade da autonomia da música na América Latina, que se desenvolveu a partir de sistemas sociais e culturais modelados pela Europa e Estados Unidos, inseridos pela interação cultural ou de forma estratégica em nossa região, "conformando imaginários sonoros locais que, somados, poderiam construir um imaginário latino-americano conjunto" (GONZÁLEZ, 2016a, p. 74).

Numa perspectiva que considera os passos que a indústria cultural percorreu para chegar à estrutura atual, verifica-se que, até o final do século XIX, a música só poderia ser apreciada pelo público através de festivais e espetáculos ou por músicos/estudiosos por meio de partituras e instrumentos. A criação e o avanço dos sistemas de gravação e reprodução de áudio possibilitaram inúmeras mudanças na forma de se ter acesso à música, sendo responsável também pela criação de uma indústria cultural ambiciosa pelas formas de veicular mensagens de grande alcance e fácil assimilação pela população. Contemporaneamente, com a mudança do mercado cultural e as novas tecnologias, essa configuração experimentou transformações drásticas. Por uma estrutura de mercado, a cultura *pop* ocidental invadiu as mídias mundiais e cativou grandes públicos. Como é de costume, o monopólio midiático veicula às massas o que é de interesse econômico à grande indústria e às grandes gravadoras, o que, muitas vezes, oculta/omite do grande público outras práticas musicais que não contêm um apelo midiático. Assim, a indústria fonográfica encontra-se em constante adaptação, ora ditando as regras e os dispositivos de escuta, ora se apropriando de novas tendências que a sociedade demonstra estimar, angariando maior audiência, rendimentos e poder. São os dispositivos de controle criados e ditados pela indústria, ora se colocando como ferramentas na distribuição e acesso à música, ora se colocando como imposição e indispensabilidade para veiculação, o que as torna, justamente, tais dispositivos de controle. A ilusão que se vende da liberdade de escolha é o que torna essa indústria tão perigosa.

Por entre essas regularizações, a arte é transformada em fetiche pelo/para o consumo e entretenimento das massas, fazendo com que a dimensão normativa da indústria cultural produza objetificação. A publicidade, o *marketing* e as ferramentas de gerenciamento mercadológico confundem-se técnica e economicamente com os produtos gerados a partir da concepção do objeto artístico. São processos já instaurados e reguladores do comportamento dos indivíduos - como procedem e a partir do que procedem-. A manipulação e a distração dos veículos midiáticos são triunfantes, assim como sua influência sobre o corpo e pensamento - pensamentos neoliberais que mantém vigente o discurso do mercado cultural- (TREVISAN; ROSA, 2018, p. 432).

A arte como objetificação, tratada como algo quantitativo – visto a estrutura do mercado que lida e expõe números para justificar o que é “sucesso” -, não representa o que, de fato, pode constituir o fazer artístico, suas características, peculiaridades e virtuosismos, e é somente após perceber potencialidades que a indústria apropria-se para seus fins corporativos.

Essa criticidade faz parte de refletir a ótica da arte de forma distinta do seu aspecto consumista. A diligência parte de fazer com que essa visão encontre entendimento em outras instâncias, que possibilite uma consciência latino-americana, valorizando sua produção e os aspectos que estão associados a ela. Essa ampliação da visão e da experiência artística ecoa nas esferas sociais, dos saberes populares aos estudos acadêmicos.

A partir da discussão exposta, nos questionamos quais conhecimentos foram/são silenciados em relação às (à) artes (música)? Enquanto o mercado facilita a produção e o acesso à música, satura o indivíduo que entre o mar de produções, muitas vezes, é direcionado pelas preferências da maioria. Essa operacionalização cria um padrão e uma forma de composição e estipula as etapas que uma obra tem de seguir: gravação, registros de direitos, gerenciamento, lançamentos, plataformas *streaming*, criação de produtos, *tours* etc. Produz normatização e normalidade¹⁰ - e aqui destacando que, como antônimo de normalidade para parâmetro de comparação, anormalidade seria não seguir os padrões de fluxos do mercado-, acabando por coibir e delimitar a expressão artística.

¹⁰ Os trabalhos que possuem grande alcance na mídia, em sua maioria, mesmo que possam possuir suas especificidades, encaixam-se em determinados padrões, uniformes em suas propostas de objetificação e enaltecimento de tendências, em um movimento regulatório entre os dispositivos e sua recepção: o uso da #, o aspecto quantitativo de *likes*, audições e visualizações etc. Trazem tais perspectivas se sobrepondo entre o parâmetro do aceitável, do esperado, do desejável, com o braço da indústria calando e excluindo do grande alcance o que foge a tais modelos.

Mesmo cerceados e acometidos pela indústria cultural, são inúmeros os movimentos artísticos que surgem com o ímpeto ativista, colocando-se contra as normatividades do sistema e que possuem público, receptividade e reconhecimento. Eles questionam e provocam com performances que visam mostrar o que tem de mais forte e representativo em sua mensagem e estética, usando o corpo, a cor, a roupa, a dança, a interpretação, elementos culturais característicos, tecnologias diversas e o que mais lhes for apropriado. Essa liberdade artística incomoda porque quebra tabus, desacomoda, faz repensar os paradigmas.

Assim, as práticas musicais populares colocam-se como perspectiva de uma Educação Popular pelos meios de criação, difusão e aceitação. Independem de um complexo estrutural submetido exclusivamente à indústria, tendo a manutenção e a releitura dessas ações em movimentos culturais que se prolongam e ramificam além de instituições de ensino regulares, mas no seio das comunidades e por meio de seus próprios círculos sociais. Nesse entendimento, seguiremos abordando a Educação Popular na América Latina como projeto de vida em seus papéis culturais, históricos e sociais, como ferramenta de emancipação do sujeito e como compreensão de que tais realizações entrelaçam-se às práticas artísticas aqui referenciadas.

2.2 A EDUCAÇÃO POPULAR LATINO-AMERICANA: PROPÓSITOS A UMA EMANCIPAÇÃO

Entendemos por movimento popular todas as formas de mobilização dos indivíduos das classes populares, diretamente relacionados com o processo de produção tanto da cidade como do campo. [...] Nesse sentido, a Educação Popular visa dar oportunidade numa perspectiva libertadora, oferecendo instrumentos de conscientização de luta, numa perspectiva emancipatória.

Geraldo Antônio da Rosa

A origem da Educação Popular fez-se pela busca de uma base de construção de igualdade social, iniciada na Europa, visando a uma escola única, laica, gratuita e obrigatória. Na América Latina, a Educação Popular teve suas próprias características (JIMÉNEZ, 2011).

De acordo com Bralich (2014, p. 96), durante a ocupação e posterior colonização

pelos europeus, existiam, na região, culturas diversas em diferentes níveis de desenvolvimento e bases organizacionais. O transcurso colonizador deparou-se com esses agrupamentos culturais e tentou implantar um padrão cultural hegemônico, relativamente diferenciado em dois subsistemas, o espanhol e o português. Baseado nisso, no que confere ao sistema de educação que foi implantado “*se buscaba comunicar una cultura común a todos los habitantes de estos territorios: un mismo idioma [...], una misma religión, un mismo sistema político, iguales tradiciones etc.*”.

Com os processos de independência, os países constituíram o seu próprio sistema educacional, influenciados pela composição ibero-americana. “*Las características geográficas, económicas y culturales varían en alto grado de un extremo a otro de la región y - a un- dentro de los límites de una nación*” (BRALICH, 2014, p. 97). Esses fatores contribuíram de diferentes formas na construção e distinção cultural, com múltiplos elementos, como “*la presencia de población indígena originaria, la influencia africana a través de las masas de esclavos, climas totalmente dispares, distinto grado de vinculación con las sociedades europeas, etc*” (Idem).

No processo de colonização do Brasil, adentro do fundamento capitalista, “semearam-se, nestas pródigas terras, sementes da desigualdade e de injustiças. Esse projeto foi sendo disseminado ao longo dos séculos, conduzindo-nos à sociedade com a qual nos deparamos, resultante desse modo de produção econômica e de reprodução social” (ROSA, 2013, p. 133). Mas se, por um lado, a herança colonial provocou uma educação formal elitizada, por outro, “a partir das lutas e das organizações populares, as classes excluídas criaram seus próprios currículos educacionais, sendo inúmeras as experiências de Educação Popular em nosso Brasil, bem como em outros países deste continente” (ROSA, 2013, p. 128).

Em toda a América Latina, na sociedade que se estabelecia, influenciada principalmente pelos modelos de educação formal europeus, estabeleceram-se as bases de uma Educação Popular com vias de emancipação de possibilidades e valoração local. A Educação Popular pôs em questão qual a função social da escola, quais saberes são privilegiados e como poderiam contribuir com a formação do estado-nação. Conforme Rosa (2013, p. 132):

A Educação Popular, em termos de América Latina, vai ao encontro dos pressupostos teóricos e metodológicos da educação libertadora. Quando se fala em educação libertadora, há que pensar numa educação que transcenda a tarefa de preparar os indivíduos para o mercado de trabalho no mundo capitalista. É preciso projetar uma educação que liberte os seres humanos das amarras

políticas, econômicas e sociais. Tal modelo de educação deverá buscar a articulação de propostas voltadas aos diferentes segmentos populares, embasada em uma sólida fundamentação teórica, numa perspectiva emancipatória, associando-se ao desenvolvimento científico e tecnológico.

De acordo com o autor, "quando se fala em Educação Popular, hoje, em nível mundial, não se pode deixar de ter como referência o pensamento pedagógico da América Latina, uma vez que este povo, em sua maioria, é um povo pobre" (ROSA, 2013, p. 130), o que demarca uma desigualdade social e uma procura por libertação. Tais buscas resultaram em uma rica produção teórica e prática de pensadores locais, embora, conforme Streck (2017, p. 197) assinala, "temos uma rica experiência pedagógica que é praticamente desconhecida. São poucos os educadores e pensadores da educação, anteriores a Paulo Freire, conhecidos e estudados em nossos cursos de licenciatura e também nos cursos de pós-graduação".

A discussão intelectual ocorreu às margens das academias institucionalizadas, que intelectuais tomaram para si a responsabilidade da transformação social, indo para áreas mais pobres para começar a organizar processos de formação. Surgiram perguntas sobre o quanto as ideias vinculadas em um ensino formal eram referentes à necessidade do povo e o quanto o pensamento eurocêntrico que vinha de fora era útil ao povo. *Se a escola é espaço de formação, quais saberes e quais conhecimentos são fundamentais na construção social?*

Entre os pilares de construção histórica desses processos educacionais na América Latina, estão: Simón Rodríguez (1769-1854), foi um dos pensadores mais relevantes ao falar de Educação Popular. Ao buscar desenvolver uma arte ou ofício para ganhar a vida por seus próprios meios, enfatizou que os latino-americanos não deveriam ser mais servos de mercadores e clérigos, fazendo-se legitimamente americanos, não europeus; autores, não repetidores; das tentativas de construção de universidades populares na primeira metade do século XX, as mais notáveis foram no Peru, El Salvador e México. Suas características diferenciadas foram educar os trabalhadores e adequar o modelo de educação a eles (seus tempos, conteúdos), dar consciência sobre seu lugar e seu papel na história e construir e orientar em direção aos interesses desses grupos; uma das experiências mais significativas de construir uma escola própria é boliviana, promovida por Elizardo Oérez. Alguns de seus fundamentos foram a prática educativa própria dos grupos indígenas e, através dela, o uso de um processo de criação cultural e transformação social, uma pedagogia baseada no trabalho, com a escola estendendo-se à comunidade.

Cabe ressaltar também José Maria Vélaz e seu intento em construir um movimento de Educação Popular integral (Movimento Fé e Alegria em 1956), que visou à construção de projetos educacionais ao serviço de grupos mais desprotegidos da sociedade, com a educação a cada dia mais extensa e qualificada para romper as cadeiras de opressão. Vélaz apontou a desigualdade social e cívica de nossa sociedade, em que somente os privilegiados de classe recebem os recursos acadêmicos, técnicos e culturais para, assim, serem senhores do povo. Lutou por uma justiça integral para impulsionar a mudança social por meio da Educação Popular. Além dele, temos também o brasileiro Paulo Freire, que integra esse grupo de educadores, levando a Pedagogia do Oprimido a instâncias outras, considerando os saberes do educando, sua participação crítica, ativa e consciente, com a descentralização do saber e do poder, dando voz aos grupos e indivíduos oprimidos (JIMÉNEZ, 2011).

Ao longo dos anos 1940, ocorreram confluências de forças nesses novos processos, pelo mercado de operários prontos para o trabalho, pela expansão da alfabetização e com a participação dos estudantes secundaristas, preocupados com sua função social e compromisso com a população. Se não tivessem a oportunidade de estudar, precisariam criar essas oportunidades, oferecendo turmas à noite e em períodos alternativos. Algo que ocorria sem a participação do Estado e de forma paralela. A alfabetização era vista como exercício de cidadania pela ideia da obrigatoriedade do voto para os indivíduos alfabetizados, um ponto central no exercício cidadão.

A partir da década de 1950 deu-se uma série de construções como críticas aos processos da colonialidade. Através de um movimento que visava pensar a América Latina de dentro, distante de ideais eurocêntricos, reelaborou-se e trabalhou a consolidação de um pensamento educativo crítico latino-americano. Deu-se início ao projeto contra-hegemônico perante a homogeneização operante sobre as Américas, Ásia e África, baseado em modelos de poder políticos e econômicos eurocêntricos, deslegitimando a subjetividade, os desejos e o conhecimento desses povos (JIMÉNEZ, 2011).

Essas bases potencializaram-se na década de 1960, originando uma série de processos que tomariam as respectivas denominações: Educação Popular, Educação Libertadora, Pedagogia do Oprimido, Educação Emancipadora, Pedagogia Crítico-Sociais e Pedagogia Comunitária. Seu principal expoente, baseado na Pedagogia do Oprimido, foi o brasileiro Paulo Freire. *Freire es un buen hijo de su tiempo, un momento en el cual América Latina seguía denunciando las características coloniales,*

semicoloniales y de colonialidad, en coherencia con el lugar político en que se situaron los autores (JIMÉNEZ, 2011, p. 23). Streck (2017, p. 199) destaca que "outras vertentes posteriores poderiam ser adicionadas, como as experiências de educação anarquista, a formação de trabalhadores nos sindicatos, a preocupação pedagógica com a justiça social por parte de setores progressistas das igrejas, e a educação de adultos".

Falar de Educação Popular e pedagogia na América Latina é falar de uma prática social que vem se conformando com essa realidade. Neste sentido, trata-se de um processo que nasceu unido às dinâmicas sociais, políticas e culturais, buscando uma identidade e um sentido próprio ao ser daqui como uma prática que, aberta a outras culturas, busca concretizar um compromisso com as necessidades de transformação das injustiças em nossas realidades (JIMÉNEZ, 2011).

Jiménez faz uma crítica a uma epistemologia do conhecimento que se diz como única. Os pensadores "universais" o são em negação do pensamento do outro não-europeu. Nesse contexto, no início da modernidade europeia, tomou forma uma maneira de explicar e entender o mundo como parte do poder/controlado ideológico e capitalista. Uma ciência ocidental com pretensões universais que logrou notório êxito e, assim, ao possuímos uma mentalidade construída a partir de preceitos eurocêntricos, temos nossos saberes e conhecimentos produzidos por grupos colonizados, subalternizados e negados em seu saber, provocando um fenômeno de sujeição do pensamento, historicamente muito visível em indígenas, afros e mulheres (JIMÉNEZ, 2011).

Assentado no iluminismo clássico, nas teorias críticas da educação e na teoria crítica social, nos anos 1970, consolidou-se uma tríade libertária latino-americana: filosofia, pedagogia e teologia da libertação. O pensamento crítico latino-americano constitui-se baseado na sociedade democrática, de igualdade e justiça social. A busca por emancipação social e educacional partiu de repensar as potencialidades das práticas populares em um momento de crise civilizatória, na qual o ocidente adentrou nos últimos séculos.

A partir da década de 1990, houve uma reconsideração quanto a Educação Popular em relação aos seus desafios e concepções metodológicas, "o que determinou a criação de novos instrumentos de intervenção. [...] Assim, buscou-se redefinir seu papel, suas tarefas, sua concepção metodológica e criar novos instrumentos para sua intervenção" (ROSA, 2013, p. 132).

Por sua vez, o autor adverte:

No momento histórico atual, a Educação Popular, enquanto educação para a cidadania, visando superar os projetos neoliberais, adquire um espaço de suma importância para a sociedade e para o ser humano. Entretanto, não se pode perder de vista que a educação institucionalizada serve aos interesses estatais, pois é através deste pressuposto que o sistema capitalista gera a reprodução de sua força de trabalho, sendo as expectativas permeadas por políticas ou pela ausência destas, o que não deixa de ser um posicionamento político (ROSA, 2013, p. 134).

O meio educacional é um espaço de diferenças e práticas que convivem em harmonia, dificuldades e conflitos e que, pela sua pluralidade e interesse social, cultural e econômico ao qual a história da educação perpassa, uma teoria crítica deve discutir, pesquisar e evidenciar tais aspectos. Segundo Barbosa (2018, p. 55), "ao despertar a consciência, de forma propositiva, acentua práticas e provoca mudanças [...], num contexto de luta por uma sociedade eticamente avançada, esteticamente aperfeiçoada e politicamente democrática e participativa". A Educação Popular e emancipatória propõe avanços frente as ideologias tradicionais da educação, dando força e fala ao oprimido na denúncia de suas precariedades e emudecimentos, oferecendo-lhe consciência e perspectivas de respeitabilidade. "A América Latina é fortemente marcada por movimentos, esquecidos, na maioria das vezes, pela história oficial. A Educação Popular é uma maneira de o povo construir e reconstruir a sua identidade" (ROSA, 2013, p. 142).

Streck (2017, p. 192) afirma que, na perspectiva de emancipação e envolvimento democrático, o ato de participar contrapõe-se a regimes totalitários ou populistas, que exercem diferentes graus de controle, manipulação e cooptação. "A essa visão de participação democrática contrapõe-se uma prática de participação que, sob nomes diferentes, esconde realidades com grandes semelhanças".

Nessa perspectiva, o autor comenta:

São poucos os gestores públicos que têm a preocupação de despertar cidadãos. Para a maioria, o estado de sonolência é bem mais conveniente, mesmo que haja alguns espasmos de participação que apenas atestam a dificuldade de ser ouvido pela ausência de mecanismos estruturais adequados ou pelo distanciamento das instâncias representativas (STRECK, 2017, p. 197).

São muitas as narrativas que corroboram com o pensamento de que pessoas advindas de círculos sociais populares não têm capacidades de distinguir, compreender problemas e perspectivas sociais. Ainda que não existam recursos, tempo e espaços e as pessoas não desenvolvam papel de participação, o que, embora haja argumentações que tentem ser pertinentes, não deve ser usado como justificativa para tal (STRECK, 2017).

Por sua vez, Rodríguez (2014, p. 65) evidencia as possíveis dificuldades para o avanço no campo da educação latino-americana a partir das:

Frágiles democracias del siglo pasado y las dificultades derivadas para la consolidación de líneas de pensamiento de corte latinoamericanista; la tradición de instituciones universitarias y de investigación a menudo demasiado dependientes de desarrollos conceptuales de otras latitudes; la debilidad de la formación en la lectura y debate de autores en torno a un pensamiento surgido de la región.

As políticas educacionais têm de considerar os saberes locais e refletir os pensadores dessas regiões, contextualizados com seu tempo e espaço, e suas diferenças e aproximações culturais. “*Las diferencias culturales - más que ser un problema para las sociedades - constituyen un recurso insustituible para mantener su dinamismo, sus posibilidades de renovación y - por consiguiente - de conservación*” (BRALICH, 2014, p. 99).

O esforço desses grupos latino-americanos, nos últimos 50 anos vêm ao encontro de viabilizar formas de práxis, processos de ação social, práticas docentes e saberes locais e populares, mostrando o valor de seus conteúdos e a transformação dos processos que modificam realidades e empoderam coletivos e suas subjetividades. O poder emancipador das leituras e as potencialidades das práticas de teorias nascidas na América Latina que emergem em movimentos de cultura popular, grupos étnicos e de gênero (JIMÉNEZ, 2011).

Assim, consoante a Rodríguez (2014), a coexistência de desiguais recursos políticos, econômicos e sociais, faz-se como determinante e elemento partilhado com os estudos dos processos pedagógicos dos vários países da região. São diferentes memórias, possibilidades e ações. “A Educação Popular resgata um humanismo negado pelo sistema econômico capitalista selvagem. [...] o ser humano se humaniza, tornando-se sujeito da própria história e responsável pelas transformações sociais” (ROSA, 2013, p. 143).

A Educação Popular passou por iniciativas de diversos grupos sociais distintos, sem passar pela escola formal, vinculada à cidadania e à liberdade, promovendo a participação nas lutas sociais, tanto no campo da agricultura quanto da industrialização.

Para que os aspectos culturais, sociais e históricos já debatidos dentro da decolonialidade, das práticas artísticas e da Educação Popular possam ser pensados de forma mais ampla, fazemos a abordagem dos conceitos das identidades culturais. A partir da colonização, da expansão europeia, dos meios tecnológicos e estruturas neoliberais

contemporâneas que cerceiam o globo, como se lidam com as identidades culturais locais - como se as dissolvem, integram, impõem -, é ponto de estudo possível e necessário para aqui podermos ter uma visão de tais relações adjuntas às expressões e performances artísticas.

CAPÍTULO 3 - IDENTIDADES CULTURAIS NA GLOBALIZAÇÃO

Uma vez que a cultura regula as práticas e condutas sociais, neste sentido, então, é profundamente importante quem regula a cultura. A regulação da cultura e a regulação através da cultura são desta forma, íntima e profundamente interligadas.
Stuart Hall

Neste final de segunda década do século XXI, torna-se cada vez mais difícil estabelecer princípios referentes às identidades culturais. A abrangência e as complexas relações que as envolvem em suas representações espaciais e linguísticas e a dificuldade em estabelecer parâmetros precisos de origem e influência, sejam geográficos ou étnicos, são ampliados pelos fenômenos da globalização (PORTO, 2015). Corroborando com essa perspectiva Hall assim explica: "As velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado" (HALL, 2006, p. 7).

É mais difícil determinar aspectos de identidade, quando a compreensão desta é transformada na contemporaneidade, já que não se é capaz de precisar sua origem, espaços e temporalidades. A dificuldade em se estabelecer delimitações é ainda maior quando nos referimos ao regional e ao conceitual, uma vez que, quando os apontamos, temos que comparar com realidades maiores e que não podem ser demarcadas. "As fronteiras conceituais e espaciais são frágeis" (PORTO, 2015, p.22). Por sua vez, Hall (2006, p. 9) esclarece, "um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX. Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais".

Em análise, os significados e os sentidos surgem do jogo de linguagens, assim o que consideramos fatos naturais são fenômenos discursivos, concepções discursivas. Logo, esses processos são fenômenos culturais - linguagem e cultura como área subjetiva. "A cultura não é nada mais do que a soma de diferentes sistemas de classificação e diferentes formações discursivas ao qual a língua recorre a fim de dar significado às coisas" (HALL, 1997, p. 29).

Prosseguindo, Hall faz a argumentação:

O que aqui se argumenta, de fato, não é que 'tudo é cultura', mas que toda prática social depende e tem relação com o significado: conseqüentemente, que

a cultura é uma das condições constitutivas de existência dessa prática, que toda prática social tem uma dimensão cultural. Não que não haja nada além do discurso, mas que toda prática social tem o seu caráter discursivo (HALL, 1997, p. 33).

Desse modo, tais relações ocorrem pela criação de símbolos e signos, por concepções construídas por entre a linguagem e a significação socialmente e culturalmente concebidas.

Corroborando, de acordo com Goldstein (2013, p. 78), “em linhas gerais, o conceito antropológico de cultura abrange objetos e conjuntos simbólicos – valores, crenças, normas, modos de fazer etc. – [...] que viabilizam e dão sentido à vida social, além de alimentar a construção de identidades coletivas”, como pelos aspectos de unidade nacional cultural, entre a conservação das regionalidades e seus elementos tradicionais.

Porto (2015, p. 27) esclarece que “é por meio dos significados produzidos pela vida social que damos sentido à nossa experiência e àquilo que somos”. As representações formadas por conceitos culturais resultam nas identidades. Assim, estão sujeitas tanto “àqueles que tem o poder de representar como também dependem do olhar de quem interpreta, interpretação esta que se mostra, por vezes, incerta e indeterminável”. Hall (2006, p. 67) argumenta: "O que, então, está tão poderosamente deslocando as identidades culturais nacionais, agora, no fim do século XX? A resposta é: um complexo de processos e forças de mudança, que, por conveniência, podem ser sintetizados sob o termo 'globalização'".

Neste sentido, o autor faz a seguinte explicação:

As identidades nacionais estão se desintegrando, como resultado do crescimento da homogeneização cultural e do "pós-moderno global". As identidades nacionais e outras identidades "locais" ou particularistas estão sendo reforçadas pela resistência à globalização. As identidades nacionais estão em declínio, mas novas identidades - híbridas - estão tomando seu lugar (HALL, 2006, p 69).

A globalização manifesta-se como ponto de interconexão entre as inúmeras trocas culturais perceptíveis na língua, nos costumes, nas religiões, na cultura de consumo, nas novas tecnologias, nos sistemas políticos e econômicos e nos fluxos migratórios e territoriais.

Pela aceleração das comunicações e a sensação de diminuição do distanciamento, pela interferência que determinadas ações exercem em extensões diversas do globo nas relações políticas e sociais, o tempo e o espaço fazem-se como mecanismos fundamentais

na relação da identidade com sua representação nos meios culturais (HALL, 2006). “As sociedades modernas são, portanto, por definição, sociedades de mudança constante, rápida e permanente. Esta é a principal distinção entre as sociedades ‘tradicionalis’ e as ‘modernas’” (HALL, 2006, p. 14).

A estrutura e a organização das sociedades constituem-se com significações (códigos produtores de sentido) em um processo de regulação cultural. Nas questões geográficas, pelo ritmo das mudanças, a desorganização e deslocamentos culturais anteriormente estabelecidas, que já partem de uma movimentação cultural. Como um movimento construído gradativamente, a conectividade virtual ampliou/expandiu as possibilidades de comunicação e interações na sociedade. A proximidade e interconexão global pelo grande mercado cultural reproduziu uma inclinação à homogeneização cultural.

No entanto, como aponta Hall (1997, p. 18):

É, de fato, difícil negar que o crescimento das gigantes transnacionais das comunicações, tais como a CNN, a Time Warner e a News International tende a favorecer a transmissão para o mundo de um conjunto de produtos culturais estandardizados, utilizando tecnologias ocidentais padronizadas, apagando as particularidades e diferenças locais e produzindo, em seu lugar, uma “cultura mundial” homogeneizada, ocidentalizada. Entretanto, todos sabemos que as consequências desta revolução cultural global não são nem tão uniformes nem tão fáceis de ser previstas da forma como sugerem os “homogeneizadores” mais extremados.

Enquanto essa indústria opera, carrega tendências de um grande mercado que visa a tipos de padronização de consumo e valorização de determinados produtos. No entanto, embora sejam dispositivos regulatórios em grande escala, não ocorrem de forma homogênea, pois possuem diferentes receptibilidades tecnológicas, sociais e de mapeio. "A cultura global necessita da 'diferença' para prosperar [...]. É, portanto, mais provável que produza 'simultaneamente' novas identidades 'globais' e novas identidades locais do que uma cultura global uniforme e homogênea" (HALL, 1997, p. 19). Assim, ela adapta-se ou gera adaptações, construindo suas próprias identidades e desenvolvimentos conforme encontra e influencia sua receptibilidade.

Prosseguindo, o autor assim aponta:

Os fluxos culturais, entre as ações, e o consumismo global criam possibilidades de "identidades partilhadas" -como "consumidores" para os mesmos bens, "clientes" para os mesmos serviços, "públicos" para as mesmas mensagens e imagens - entre pessoas que estão bastante distantes umas das outras no espaço e no tempo. A medida em que as culturas nacionais se tornam mais expostas a

influências externas, é difícil conservar as identidades culturais intactas ou impedir que elas se tornem enfraquecidas através do bombardeamento e da infiltração cultural (HALL, 2006, p. 74).

Enquanto as identidades fazem-se por associações a acontecimentos e histórias locais, "em certa medida, o que está sendo discutido é a tensão entre o 'global' e o 'local' na transformação das identidades" (HALL, 2006, p. 76). Porém, o autor ressalta que "parece improvável que a globalização vá simplesmente destruir as identidades nacionais. É mais provável que ela vá produzir, simultaneamente, novas identificações 'globais' e novas identificações 'locais'" (HALL, 2006, p. 78). E, por isso, Hall (2006, p. 62) afirma que "as nações modernas são, todas, híbridas culturais". O hibridismo, desse modo, se estabelece na modernidade como consequência do deslocamento cultural e pela própria aculturação, pelos processos de migração e pela globalização da comunicação.

Bauman (1999, p. 96), a respeito disso, escreve que:

A hibridização cultural dos habitantes globais pode ser uma experiência criativa e emancipadora, mas a perda de poder cultural dos habitantes locais raramente o é; trata-se de uma tendência compreensível, mas infeliz dos primeiros confundirem as duas coisas e assim apresentarem sua própria versão de "má consciência" como prova de deficiência mental dos segundos.

Como então ocorreu essa nova produção cultural e identitária no contexto da América Latina em sua pluralidade cultural, com os processos coloniais e imigratórios? Pelo hibridismo, reapropriação, irregularidade e reafirmação da história local. A cultura num processo de pluralidade, enraizada, mas também de aculturação. Porém, não intrínseco - existe uma barreira de aspecto cultural na manutenção da tradição e do pertencimento. Portanto, qual o grau e o grupo que preza pelos sentidos identitários locais e qual a parcela da população que, por uma alienabilidade voluntária ou involuntária, é passiva, em uma vontade e necessidade das novas conexões globais?

Pelas tendências da moda, das novas tecnologias, conceitos artísticos, religiões, filosofias e até costumes alimentares, somos confrontados por uma gama de diferentes identidades (cada qual nos fazendo apelos, ou melhor, fazendo apelos a diferentes partes de nós), dentre as quais parece possível fazer uma escolha. "Foi a difusão do consumismo, [...] que contribuiu para esse efeito de "supermercado cultural" (HALL, 2006, p. 75-76).

Nisso, ocorre a necessidade de afirmação e reafirmação de grupos culturais, visíveis no estilo e na postura, em movimentos populares tradicionais e contemporâneos, recorrentes em expressões herdadas, impostas ou desejadas em uma inserção no

*mainstream*¹¹. "No interior do discurso do consumismo global, as diferenças e as distinções culturais, que até então definiam a identidade, ficam reduzidas a uma espécie de língua franca internacional ou de moeda global" (HALL, 2006, p. 75-76).

Em síntese, identidades culturais são representações de determinados grupos que desenvolvem conhecimentos e expressões representativas de um contexto social, espacial e temporal, e que, por estarem em contínuo movimento, intensificado pelo poder da mídia e de migração, são parcialmente passíveis de se determinar suas origens e vertentes, mas não seus caminhos e sentidos. "A assim chamada 'crise de identidade' é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social" (HALL, 2006, p. 7).

Ao distinguir como a constituição das identidades culturais entrelaçam-se ao fazer artístico, poderemos tratar de modo mais elucidativo dos aspectos contemporâneos das artes, visto que as identidades e suas correlações culturais influenciam e direcionam a produção artística, possibilitando-lhe (ou condicionando) as ferramentas educativas para tal.

3.1 OS ASPECTOS CONTAMPORÂNEOS NAS ARTES

No âmbito das artes, na concepção moderna/contemporânea, elas vão além das instituições que até então legitimavam a criação - o museu, o teatro, a sala de concerto. Aproximando os trabalhos, as experiências e expressões artísticas em diferentes espaços, com a interação do público e uso de diferentes tecnologias, colocam em xeque as próprias noções de arte e de artista (GOLDSTEIN, 2013).

Com a dimensão artística dando importância a outras instâncias populares, experimentais e conceituais inversamente à acadêmica, no século XX, "parâmetros como 'beleza', 'realismo' e 'perfeição técnica' fazem cada vez menos sentido" (GOLDSTEIN, 2013, p. 79). Na contemporaneidade, rompem-se as instâncias de validação, focando na concepção e experiência artística, dando cada vez menos importância aos binarismos e fragmentações nas artes.

Ao mesmo tempo, em outro sentido, a autora sublinha:

¹¹ Conceito que traduz uma predisposição a uma prática dominante relacionada principalmente aos meios artísticos e da moda.

É consenso numa obra de arte contemporânea: 1) a predominância da função estética sobre as demais (como funcionalidade ou rentabilidade); 2) a originalidade (mesmo que se façam releituras da tradição, elas precisam ser únicas, inusitadas); 3) a assinatura de um artista reconhecido pelas instâncias de legitimação (críticos, galeristas, outros artistas etc.). A terceira e última característica, diretamente relacionada com a atribuição de autoria individual, seria a mais importante (GOLDSTEIN, 2012, p. 101).

De acordo com a autora, a conduta do artista, nessa perspectiva, necessita ser indiferente a influências econômicas, religiosas ou utilitárias. A criação vem do desejo de expressão, assim como o público carece de uma experiência estética/sensorial. De acordo com Goldstein (2013, p. 79), “um belíssimo lustre ou um copo com *design* revolucionário não costumam ser considerados obras de arte”. A obra de arte está associada de modo direto ao seu criador e à personalidade deste. “É como se o valor artístico fosse deslocado da obra para a figura do artista, como se a assinatura é que fizesse de um objeto uma obra de arte”.

Assim, por não serem dicotômicas, as duas possibilidades – instâncias legitimadas e dispensáveis de legitimação - estão presentes e convivem em diferentes espaços, conforme seus círculos sociais de difusão, os interesses dos artistas ou da própria indústria cultural.

Por sua vez, Hall apresenta-nos a seguinte perspectiva a respeito de novas formas de produção de cultura:

Algumas pessoas argumentam que o "hibridismo" e o sincretismo - a fusão entre diferentes tradições culturais - são uma poderosa fonte criativa, produzindo novas formas de cultura, mais apropriadas à modernidade tardia que às velhas e contestadas identidades do passado. Outras, entretanto, argumentam que o hibridismo, com a indeterminação, a "dupla consciência" e o relativismo que implica, também tem seus custos e perigos (HALL, 2006, p. 91).

Esses conceitos podem ser observados por diferentes óticas, como, por exemplo, na música afro-brasileira. Os escravos africanos foram realocados no Brasil e, em menor grau que os indígenas, sofreram influência europeia, motivo pelo qual necessitavam (dentro de seus contextos) reabitar culturalmente seu meio social, dando origem a novas práticas musicais que derivaram em expressões como samba, maracatu, maxixe, entre outros.

No Brasil, o fenômeno do moderno, do atual, do importado, que buscava transformação sociocultural, econômica e política, está corrente desde o Brasil Colônia

de influência europeia, a partir da intelectualização de uma classe burguesa por influência da corte portuguesa que aqui se instalava, até mais recente com a estadunidense, a contar quando os Estados Unidos transformaram-se em potência econômica, operando diretamente no Brasil com o golpe militar (OLIVEN, 2001).

Em recorte, durante o desenvolvimento artístico brasileiro estiveram presentes heranças culturais externas, ora acolhidas, ora rejeitadas, principalmente por uma elite intelectual que ponderava e refletia esses aspectos. A partir do século XIX, buscou-se uma identidade/expressão nacionalista, partindo de uma música transmitida do eruditismo europeu, passando por transformações com características folclóricas¹² e regionais nacionais até sua transfiguração/aceitação de elementos contemporâneos de livre prática composicional e de origem internacional. Oliven (1989, p. 4) considera que “uma das riquezas da dinâmica cultural brasileira é justamente a capacidade de digerir criativamente o que vem de fora, reelaborá-lo e dar-lhe um cunho próprio que o transforma em algo diferente e novo”.

Como o autor atenta, o desenvolvimento artístico brasileiro – e podemos considerar de modo geral a América Latina-, acompanhando a pluralidade étnica de seu povo, recebeu inúmeras influências culturais durante o processo de formação social que aqui ganhou nova roupagem pela combinação e novas características crescidas.

Segundo Tinhorão (1998), o poder militar que prendeu ou exilou os líderes populares, por medo das reações de jovens que empunhavam cartazes de protesto em movimentos e passeatas lideradas pelos cantos da tropicália¹³, errou ao não perceber que o próprio tropicalismo era tudo o que eles queriam: o enfraquecimento do pensamento nacionalista através da internacionalização da cultura brasileira por meio da americanização. Segundo o autor, os tropicalistas, que passaram a chamar o movimento de Rock Brasileiro, não perceberam que estavam projetando às massas populares não apenas à modernização tecnológica junto ao acompanhamento de novas tendências, mas à internacionalização cultural. O movimento nacionalista que tenta restabelecer/reafirmar uma música nacional é rompido frente a essa nova corrente estética que a MMPB seguia.

A forma como se deu essa passagem da música nacionalista popular à nova música internacional da classe média reflete a própria situação sociopolítica/econômica do país

¹² O termo folclore refere-se às tradições populares, constituído de costumes e heranças culturais passados por gerações.

¹³ Movimento cultural brasileiro que surgiu na década de 1960, influenciado por novas expressões artísticas da vanguarda e da cultura *pop* nacional e estrangeira.

que, a partir da década de 1960, dirigida pelos interesses dos EUA, foi modernizado de acordo com os padrões de consumo americanos. A desnacionalização é acelerada pela influência política na forma de manipulação econômica/cultural em direcionar o consumo das massas. Como apenas uma pequena parcela da população poderia usufruir desses produtos, a mídia destinava-se a esconder/manipular/entreter as classes mais baixas com distrações midiáticas (TINHORÃO, 1998).

Após o aumento na taxa de natalidade gerada pelo pós-guerra, a indústria começou a reformular sua propaganda de consumo direcionando-a ao público jovem, assim reafirmando as novas tendências estéticas de gêneros musicais modernos como o *rock*. Com o êxodo rural gerado pela mobilidade geográfica dos filhos do interior, que migravam para trabalhar nos grandes centros, ocorreu cada vez mais uma falta de identificação com os gêneros musicais rurais e regionais, sendo assim, de fácil aceitação o novo modelo musical importado. O monopólio investiu cada vez mais em grandes festivais de música, numa repetição do que ocorria no estrangeiro (como o festival *Rock in Rio*), muitas vezes realizados às vésperas de manifestações artísticas nacionais como o carnaval, levando o monopólio da mídia consigo (TINHORÃO, 1998).

Em relação a essa questão, Tinhorão enfatiza que:

Dominado, pois, o mercado da música popular no Brasil pelos ritmos periodicamente postos em voga pelas matrizes produtoras de modas comerciais – o *reggae* e o *funk* da virada das décadas de 1960 – 1970, o *heavy metal*, o *punk* e o *new wave* dos anos 70, e, já na década de 1980, o *tecnopop*, o *break*, o *rap* e o *hip hop* – graças à sua reprodução dentro do rock brasileiro produzido por centenas de bandas (inclusive em camadas populares da periferia das cidades industriais), as criações ligadas a constantes culturais regionais passaram a constituir, praticamente, uma atividade clandestina no país. (TINHORÃO, 1998, p. 363).

No entanto, o movimento tropicalista apropriou-se de uma cultura em expansão que não poderia mais ser controlada. Sem perceber que as práticas de misturar conceitos, técnicas e formas musicais herdadas da Europa sempre foram comuns ao Brasil desde sua colonização, os compositores temiam pela manutenção da expressão nacionalista.

A diferença da aceitação passiva do material europeu para a recusa da invasão americana consistia na consciência dessa invasão cultural que ocorria junto ao delicado momento histórico. No início do século XX, o material europeu era o único estudado e ensinado em conservatórios e escolas, enquanto a prática popular ocorria em outros espaços. “Não existia uma outra formação musical ‘oficial’ que não a realizada através da música europeia, portanto, precisávamos ignorar que a própria linguagem musical que

conhecíamos era uma ‘contaminação’ externa” (PORTO, 2017, p. 3).

Segundo a autora:

Já na década de 1960 o processo de “invasão cultural” foi maior e mais rápido. O surgimento das rádios e a posterior difusão do gênero musical mais popular dos Estados Unidos - que a partir da Segunda Guerra passou a ser uma das maiores potências mundiais e modelo econômico e cultural para outros países -, fez com que muitos brasileiros temessem pela aceitação passiva do *Rock* e que tal aceitação aumentasse o crescente desinteresse pela cultura regional/popular no Brasil, provocando a perda da identidade brasileira (2017, p. 4).

Enquanto se utilizava o gênero *rock* importado, o tropicalismo podia mesclar elementos regionais e vanguardistas em apoio às mensagens ideológicas, agora cantadas em português, já que o movimento consistia muito mais em atitude do que em uma tendência estética. Podemos considerar que essa prática minimizava a identidade musical brasileira, mas ao mesmo tempo contribuía com a manutenção de elementos regionais que, se não fossem mesclados através do Rock Brasileiro, tenderiam ao esquecimento e desuso, visto a forma rápida com que os processos caminham e modificam-se em um mundo globalizado (PORTO, 2017).

São inúmeras práticas musicais em variados estilos e estéticas, originários no Brasil ou que são introduzidos de práticas internacionais, mas que perpassam por um processo de releitura e, a partir de uma adição de um “sotaque” tipicamente brasileiro, são tidas como práticas nacionais.

Se, por um lado, em muitos momentos, o país viu-se inundado por uma onda cultural externa, sofrendo com a herança e influência dos sistemas socioeconômicos, políticos e culturais estrangeiros, por outro lado, desenvolveu-se culturalmente e usufruiu das condições geradas pela exportação de bens culturais.

Oliven (2001, p. 10) enfatiza que:

O Brasil é atualmente um país urbano e industrializado, com seus bens competindo no mercado mundial. [...] continua recebendo influências do exterior em áreas como o cinema, a música etc., mas faz algum tempo que passou também a ser um exportador de cultura. No que diz respeito à música, além daquela que o Brasil sempre exportou desde os tempos de Carmen Miranda e mais tarde da bossa nova, atualmente existem grupos brasileiros que compõem canções em inglês e fazem sucesso nos Estados Unidos e na Europa. A banda brasileira Sepultura lançou, no começo de 1996, um disco chamado *Roots*. Para buscar suas raízes, os membros do grupo embrenharam-se numa aldeia xavante localizada no Mato Grosso. Em apenas quinze dias, *Roots* estava entre os discos mais vendidos na Europa, superando Michael Jackson e Madonna na Inglaterra, e vendendo mais de 500 mil cópias em fevereiro e março daquele ano.

Não são poucos os artistas latino-americanos com atividade no mercado externo – principalmente europeu e estadunidense-, tendo agenda de *tours* e vendas presentes. Alguns apropriando-se de estéticas internacionais, outros combinando elementos nacionais e internacionais.

Podemos concluir que, diferente do processo de aculturação ocorrido nos primeiros anos de desenvolvimento da América Latina, num mundo moderno já conceituado e com formas sociais referenciadas, todo processo de introdução de novas culturas fica evidenciado e expressa-se pelo seu caráter de hibridismo e pluralidade.

Como se valem então os aspectos performáticos na arte, ponto fundamental nos estudos aqui propostos? Se podemos concluir que ocorreram inúmeras influências externas nas práticas artísticas latino-americanas, mas em contrapartida os trabalhos aqui desenvolvidos propagam-se e influenciam outras áreas do ocidente, pensar suas características é fundamental para o entendimento sobre como essas performances colocam-se como perspectiva contra-hegemônica. Esta é a proposta de reflexão do próximo subcapítulo.

3.2 PERFORMANCE E NORMATIVIDADE NA MÚSICA

A la música latinoamericana hay que aceptarla en bloque, tal y como es, admitiéndose que sus más originales expresiones lo mismo pueden salirle de la calle como venirle de las academias.

Alejo Carpentier

Tratamos aqui das possibilidades da performance musical em suas relações estéticas, corporais, visuais, de expressão e os demais elementos identificados em um *performer*, buscando salientar a abertura à liberdade artística do indivíduo. Para isso, primeiramente, discutimos os aspectos de normatização do corpo e gênero a partir do regramento da exibição, do espetáculo, da atuação, da interpretação e da representação nos diferentes espaços.

Partindo do cenário erudito europeu introduzido junto aos processos da colonização, a formação musical na América Latina transcorreu na imersão cultural construída por modelos que se desenvolveram não somente nos aspectos da especialidade musical em seus conhecimentos e habilidades, mas no imperativo performático do vigiar

e domesticar a interpretação do músico nas peças e obras executadas. Ao nomear-se essa música erudita de caráter elitista como ideal superior, numa relação de poder, instituiu-se um controle sobre o corpo, a mente, os recursos e as espacialidades relacionadas ao fazer artístico. A partir disso, a herança branca europeia tratou toda e qualquer prática popular e sua expressão corporal como diminuída e menosprezada.

A designação dessa música como prática mais culta tornou-se a afirmação de uma superioridade nas artes, contribuindo para o imperativo do corpo docilizado e tratando os sons como estruturas organizadas - uma disciplinaridade como reflexo do contexto social dominante. Desse modo, o controle sobre os processos culturais ocorreu com a obediência ao texto e notação musicais do *performer* em relação à execução musical da obra do compositor erudito, assegurando a perpetuidade deliberada e modelada rigidamente em sua (in) expressão corporal (DOMENICI, 2013). Nessa perspectiva, Vera destaca: "*Un ejemplo de ello es el control que ejerce la formación académica sobre los cuerpos de bailarines, músicos, pintores y actores, que son habituados a conjuntos de reglas corporales que crean un habitus jerarquizador del movimiento*" (VERA, 2013, p. 15).

Circunstancial às práticas musicais, a interferência da hegemonia patriarcal anulou diversidades e numerosos grupos sociais: do índio, do negro, do dissidente sexual¹⁴, da mulher e do imigrante, invalidando suas manifestações culturais que questionam e problematizam tais disciplinas ideológicas e corpóreas da performance (MOREIRA, 2013).

Nessa mesma linha de reflexão, Seeger elucida:

Os séculos de expansão mercantil colocaram os europeus em contato com uma ampla diversidade musical e cultural. Na medida em que relatos da vida musical se multiplicavam em todas as partes do mundo, cientistas sentiram necessidade de organizá-los. Para fazê-lo, eles enfatizaram duas questões básicas da ciência do século XIX. A primeira foi uma investigação da origem e desenvolvimento da música, e a outra foi a classificação dos diferentes estilos em grupos. As respostas a ambas as questões foram tentativas de organizar a diversidade de tradições musicais em padrões – tanto históricos quanto espaciais (2008, p. 244).

No entanto, uma das características da música popular é fugir dos moldes de classificação, principalmente na contemporaneidade, em que tudo se mescla e funde-se, dando origem a releituras e obras ressignificadas.

¹⁴ O vocábulo dissidência sexual surge como uma nova referência às nomenclaturas anteriores (diversidade, LGBT, etc.) e visa fugir da normalização e institucionalização que perscrute a tolerância, termo apropriado por discursos hegemônicos e neoliberais (COLLING, 2018).

A música popular não produzia juízo estético por não ser considerada uma música que se ouvia por si mesma, sendo tratada como acompanhamento de algo - da dança, do teatro, do ritual religioso etc.-, e, assim, não produzia crítica. *"Es por eso que ha sido de gran relevancia para el desarrollo de una música original y susceptible de juicio estético en nuestra región las condiciones de mediados del siglo XX que llevaron a que algunas músicas populares latinoamericanas empezaran a ser escuchadas en sí mismas"* (GONZÁLEZ, 2015, p. 3).

O século XX presenciou a fascinação pelo timbre, pela busca de diversidades sonoras e fusão de elementos instrumentais. Quando a historiografia não mais se preocupou apenas em estudar a soberania europeia e buscar nas cortes e salas de concerto os enigmas que representavam e expressavam como se deu o desenvolvimento dos períodos históricos, o campo da musicologia entrou em crise por não mais se adequar ao estudo da música sem considerar os aspectos conjuntos e sociais. Foi quando se começou a falar sobre música popular. Frequentemente, essa construção canônica está sujeita à necessidade da indústria da música de oferecer determinados produtos, categorizados e discursados em um momento específico e para um mercado específico. Os índices de consumo expressos nas tabelas de popularidade são exemplos centrais desse fenômeno (GONZÁLEZ, 2015).

Se o termo "fusão" representa a combinação de diferentes elementos musicais, causa estranhamento que ele tenha sido empregado apenas em torno dos anos 1970. *"Con muchos casos de mezclas de géneros para formar géneros nuevos [...] el concepto de fusión surge justamente en el momento en el que el factor de la performatividad ha sido aislado para que luego empecemos a hablar de músicas en plural"* (GONZÁLEZ, 2015, p. 9). O que se mostra diferente entre as práticas musicais posteriores aos anos 1970 em relação às décadas anteriores é a combinação de performatividade e instrumentações. *"Desde el punto de escucha performativo, se trata de mezclar prácticas distintas[...] o de integrarlas en una misma práctica con la bimusicalidad y el multi-instrumentalismo"* (GONZÁLEZ, 2015, p. 10).

Num outro sentido, frequentemente aplicado, carregam-se estereótipos que classificam determinados estilos musicais como sendo executados por determinados grupos sociais, numa distinção de classes e etnias. Conforme Porto (2019), o repertório erudito, considerado "culto", "classicista" e "fruto da racionalização", é reservado a quem frequenta determinados espaços culturais elitistas. Classes sociais populares são vistas como representantes da música e dança popular.

Conforme González:

Al mismo tiempo, la performatividad ha sido la variable desde donde se ha construido alteridad en el campo de aquella música sujeta a juicio estético. Tanto las prácticas performativas históricamente informadas como las de la música popular desfuncionalizada han tensionado el statu quo de la música en Occidente tal como la entendíamos hasta mediados del siglo XX y han problematizado su consiguiente juicio estético (GONZÁLEZ, 2015, p. 13)

O discurso divergente e sexista que separa e classifica estilos musicais relacionando-os a determinados gêneros, grupos e movimentos, já o faz com intenção de encolhimento, controle e sujeição. No entanto, as ações contra-hegemônicas são capazes de ampliar e desconstruir tais relações (MOREIRA, 2013). Assim, *“la categoría de performance se emparenta teóricamente con la noción de género, donde el cuerpo posee una importancia capital. [...] Esta visión del género como un aspecto corporizado tendrá un impacto grande en las ciencias sociales y las humanidades”* (VERA, 2013, p. 16).

Portanto, "não basta apenas averiguar a participação de homens ou mulheres, brancos, negros, indígenas ou muçulmanos, heterossexuais, homossexuais ou transgêneros em determinadas práticas musicais, sem considerar que existem 'espaços musicais' em que as práticas são permitidas" (PORTO, 2019, p. 13-14), que são espaços condicionados pelo determinismo institucionalizado.

De acordo com a autora:

Essas questões sobre as permissões de espaços e de ações para as pessoas, ou seja, sobre aquilo que o Estado permite que apenas alguns façam, sobre aquilo que é determinado como papel social adequado para cada raça e gênero na sociedade, encontram-se em incontáveis âmbitos, e geralmente pelo fato de esses processos de discriminação serem tão redutos e “discretos”, passam despercebidos, pois são apenas “pessoas comuns em situações comuns” (PORTO, 2019, p. 17).

As construções históricas e sociais de indivíduos que se constituíram em grupos elitistas perpetuaram a herança de um pensamento hegemônico. Porém, a negação e o afastamento em relação aos grupos e movimentos aqui citados ocorrem em inúmeros âmbitos sociais, não sendo exclusivos a nenhum círculo cultural específico. Esse preconceito é estigmatizado muitas vezes dentro dos próprios movimentos, como os padrões normativos que penetram alguns grupos, e a falta de união – e confrontação- que permeia os países da América Latina.

O figurino, a dança, a instrumentalização e o estilo e gênero musicais, em sua

(contra) conduta, compõem a potencialidade e a expressividade da performance. Ainda assim, "por mais que a crença na autonomia da música permeie a nossa cultura, nem a música, nem as relações que se estabelecem entre seus agentes ocorrem em um vácuo sociocultural" (DOMENICI, 2013, p. 90). Conforme Vera (2013, p. 19), "*el cuerpo es una posibilidad analítica fundamental [...] y dice lo que la palabra no dice: dice el temblor de las rodillas, dice la mirada cómplice, dice la humillación colocada en la mirada de desprecio, dice el nerviosismo, dice el pánico, dice el temor al otro, dice la vergüenza social*". Assim sendo, faz falar em seu âmago o que o artista procura expressar, ultrapassando os aspectos subjetivos do Eu para uma compreensão ou valoração coletiva, na admiração ou negação do trabalho exposto.

Na visão de Spencer:

Conceptos como performance, clase, identidad (individual o colectiva), etnografía, archivo, género, espacio y lugar son algunas de las nociones que han sido reformuladas a partir del reconocimiento del cuerpo como plataforma para la configuración de la experiencia. Así, del mismo modo en que las categorías de clase, identidad, raza y género irrumpieron en la investigación musical hace ya algunas décadas, el cuerpo ha aterrizado en el campo de los estudios musicales —quizá tardíamente— para ayudar a redimensionar los cada vez más complejos objetos de estudio del mundo de la cultura y el sonido (SPENCER, 2013, p. 11).

A investigação do corpo e da performance nos saberes e expressões contemporâneos é um aspecto fundamental na compreensão, na dinâmica e concepção das artes. "*El cuerpo ha constituido uno de los objetos de estudio más importantes para las ciencias sociales y las humanidades desde su nacimiento como disciplinas del conocimiento humano*" (VERA, 2013, p. 15). Já Domenici (2013, p. 95) afirma que a separação corpo/mente, composição/performance revela uma dicotomia, pois "a separação da corporeidade na performance afirma uma autoridade externa, compositor/obra, reprimindo a ameaça que a presença do corpo sonoro (um corpo que é ao mesmo tempo som e visão) representa à hierarquia estabelecida". A separabilidade limita a experiência artística, torna-se um enunciado enrijecido e descontinua a interação artista/público. "*Esta coexistencia entre cuerpo y música en el tiempo y el espacio convierte al primero en un vehículo privilegiado para la expresión de los sentidos (como bien refleja la ejecución artística), pero también en un objeto de deseo y de control político y fisiológico*" (VERA, 2013, p. 15).

Segundo Domenici (2013), uma performance musical primorosa parte de um evento total, englobando os aspectos virtuosísticos próprios e exteriores da música,

manifestando-se como autonomia do indivíduo artístico. Assim, reunindo um complexo que une os fenômenos sonoros, instrumentais e visuais ao público, em seus contextos, espaços e tempo. Conforme González: “Fraseo y articulación, ataque y calidades del sonido, improvisación, tipos de instrumentos y modos de tocarlos, puesta en escena, todo eso forma parte del amplio campo de la performatividad en música” (GONZÁLEZ, 2015, p. 8).

O corpo pode ser entendido como uma fonte de experiências que se manifestam como discursos e performances, além do âmbito tradicional de interpretação. Seja como método de disciplina ou como uma experiência performada, o corpo conforma um campo de estudo polivalente, em que representação e performance adquirem significado (VERA, 2013).

A ampliação das variáveis que diferenciam estilos/gêneros musicais - como sua performatividade e emprego instrumental-, implica a ampliação de características e propriedades socioculturais que os afirmam, surgidas das experiências dos indivíduos envolvidos na conjuntura musical. Assim, performance e escuta são elementos definidores na sua conformação. A ideia de gênero musical apresenta-se como uma construção social, de acordo com necessidades e interesses de um grupo em um momento histórico determinado. O fator performativo tem sido central tanto na definição de gênero musical, quanto na evidência das misturas, combinações e fusões musicais produzidas na história da música (GONZÁLEZ, 2015).

Entre a experiência performática sonora e corporal, Vera assim explicita:

Sea desde el género, la educación musical, la clase o la performance, la emergencia del cuerpo como objeto de estudio central ha venido a desestabilizar o interpelar las categorías sociales usadas durante las últimas décadas, renovando una vez más la interpretación de la cultura contemporánea. En este contexto, el mundo de las artes y la representación pareciera no estar ajeno a procesos como éste, por lo que visitar este concepto se convierte hoy en una necesidad urgente para todas aquellas disciplinas donde el cuerpo importa y deja su marca, como son el teatro, la música, las artes visuales, la danza o la performance, pero también la historia, la antropología, la sociología y la psicología (VERA, 2013, p. 16).

Nesse compêndio, as práticas populares deram voz ao intérprete, artista, *performer*, que é capaz de fortalecer as representações das diferenças com o enriquecimento da expressão e significação. A performance musical contemporânea vai de encontro ao papel de submissão em que alguns espaços encarceram ou cerceiam com olhares preconceituosos. Não é possível discutir performance sem relacionar os aspectos

de classe, etnia e gênero, e, por isso, tais representações latino-americanas destacadas no *corpus* desta pesquisa possuem grande representatividade, simbolismo e significação.

Considerando as concepções e pensamentos que visam à emancipação latino-americana em suas estruturas epistêmicas, de valorização e afirmação sociocultural, abordamos aqui as epistemologias latino-americanas frente ao pensamento universalista eurocêntrico.

CAPÍTULO 4 – CAMINHOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS DA INVESTIGAÇÃO

4.1 EPISTEMOLOGIAS DO SUL ENQUANTO HORIZONTE TRANSVERSAL DA INVESTIGAÇÃO

O reconhecimento da diversidade epistemológica do mundo sugere que a diversidade é também cultural e, em última instância, ontológica, traduzindo-se em múltiplas concepções de ser e estar no mundo.

Boaventura Souza Santos

A construção do discurso de poder ocidental deu-se com fins de explorar e justificar a barbárie com que se centralizou uma estrutura dominante hegemônica e usou recursos – humanos e naturais - de países periféricos para subsidiar seu desenvolvimento. Pelo atributo da colonialidade, a Europa suplantou suas ciências humanas como único modelo universal, descartando os demais saberes de países marginais. "A negação de uma parte da humanidade é sacrificial, na medida em que constitui a condição para que a outra parte da humanidade se afirme como universal" (SANTOS, 2009, p. 31).

No entanto, nesses países periféricos, outro discurso afirmou-se como via de emancipação e libertação. "O hemisfério sul, pobre e explorado, começou a apresentar de forma autêntica ideias próprias sobre desenvolvimento, pobreza e política global" (BRITO, 2013, p. 75). Com a desconstrução de um enunciado fragmentário e parcial, que, ao longo da história, designou um lugar social, político e geográfico de menoridade ao hemisfério sul, pensadores dessas regiões propuseram, a partir de seu lugar de fala, outras perspectivas como leitura do mundo. "Em regiões como na Índia, África, no Sudoeste Asiático e na América Latina, intelectuais nativos reinterpretaram o processo histórico da colonização, desconstruindo os velhos discursos de dominação da periferia" (BRITO, 2013, p. 75).

Esse forte movimento reclamou voz própria, a reconstrução de sua concepção histórica e a libertação de grupos que foram reprimidos. Dentre os aspectos da decolonialidade, as singularidades epistemológicas latino-americanas reclamaram seu espaço. A perspectiva epistêmica como unidade do pensamento colonizado, que desconsidera a pluralidade cultural e suas ramificações, encontra-se cada vez mais em

confronto com os enunciados decoloniais (SANTOS, 2006).

Trata-se então de se decolonizar o ideal de uma epistemologia total e considerar as diversas concepções dos conhecimentos, já que "a diversidade epistemológica do mundo não tem ainda uma forma. E isso é assim porque nos subterrâneos da diversidade e da pluralidade ainda ocorre o imperativo da unidade" (SANTOS, 2006, p. 14). Com os fenômenos da migração, da informação e comunicação, cada vez mais se tem aberto concepções libertas de aspectos puramente territoriais (SANTOS, 2006). "Hoje, a visualização da diversidade cultural e epistemológica do mundo é, ela própria, mais diversa e, por isso, mais convincente para públicos mais amplos e mais diversos" (SANTOS; MENESES, 2009, p. 11).

Nas artes, é possível observar a anulação e o não reconhecimento das práticas indígenas e o uso exacerbado do termo "folclorismo" como definidor de práticas artísticas locais. Assim como o rebaixamento das estruturas e elementos que compõem a música em ambientes populares: com muitas referências à harmonia, ritmo, melodias contrapontísticas, formas, dinâmicas etc., num comparativo à arte de origem europeia e acadêmica/erudita.

Como observa Brito, o discurso decolonial não trata de uma revisão lúgubre do passado e suas barbáries, já que seus sistemas de sujeição perpetuam-se dentro da colonialidade na miséria, na desigualdade, na impossibilidade e na violência. Mas tensiona "no presente vivenciar as necessidades particulares negadas, principalmente a noção de respeito à diferença" (2013, p. 78). Santos e Meneses (2009, p. 12-13) enunciam, reverberam e denominam tais dimensões como epistemologias do Sul:

O Sul é aqui concebido metaforicamente como um campo de desafios epistêmicos, que procuram reparar os danos e impactos historicamente causados pelo capitalismo na sua relação colonial com o mundo. Esta concepção do Sul sobrepõe-se em parte com o Sul geográfico, o conjunto de países e regiões do mundo que foram submetidos ao colonialismo europeu e que, com exceção da Austrália e da Nova Zelândia, não atingiram níveis de desenvolvimento econômico semelhante ao do Norte global (Europa e América do Norte).

Temos relações políticas, econômicas e sociais inferiorizadas em comparativo aos modelos dos países tidos como de Primeiro Mundo, num processo semelhante ao que o pensamento eurocêntrico concebeu em relação aos saberes e práticas populares tidas como vulgares, ritualísticas ou corporais, tratando-as como elementos de festividade e religiosidade e não como expressão genuína. Aqui trazemos o termo "exótico",

comumente usado para referenciar culturas que se distanciam dos padrões normativos europeus e da grande indústria cultural, termo que é entendido como depreciativo. De forma similar, tivemos o modelo epistemológico ocidental como pretensão de conhecimento universal. "A epistemologia dominante é, de fato, uma epistemologia contextual que assenta numa dupla diferença: a diferença cultural do mundo moderno cristão ocidental e a diferença política do colonialismo e capitalismo" (SANTOS; MENESES, 2009, p. 10).

Em concordância com Castro-Gómez e Grosfoguel (2005, p. 20), "*los conocimientos subalternos fueron excluidos, omitidos, silenciados e ignorados. [...] este silenciamiento fue legitimado sobre la idea de que tales conocimientos representaban una etapa mítica, inferior, premoderna y precientífica*". Somente o conhecimento produzido pela elite científica e filosófica europeia supunha ser válido/científico. "Esta intervenção foi de tal maneira profunda que descredibilizou e, sempre que necessário, suprimiu todas as práticas sociais de conhecimento que contrariassem os interesses que ela servia" (SANTOS; MENESES, 2009, p. 10). Porém, "a ciência moderna não foi [...] nem um mal incondicional nem um bem incondicional. [...] E a verdade é que foi (e continua a ser) muitas vezes apropriada por grupos sociais subalternos e oprimidos para legitimar as suas causas e fortalecer as suas lutas" (SANTOS; MENESES, 2009, p. 11). Como forma e instância de alcançar outros grupos e instituições, percebemos que falar a língua do opressor continua a ser uma forma de se fazer ouvir "do outro lado". Enquanto tratados com inferioridade, sua própria linguagem não é compreendida/aceita.

Santos trata sobre uma divisão abissal, usando a figura metafórica de uma linha, em que "a divisão é tal que 'o outro lado da linha' desaparece como realidade, torna-se inexistente e é mesmo produzido como inexistente. [...] para além da linha há apenas inexistência, invisibilidade e ausência não dialética" (SANTOS, 2009, p. 23-24). Essa discriminação reflete a invisibilidade e a negação dos saberes alheios do outro, esse outro como sujeito colonizado. Santos (2009, p. 25) refere-se aos:

Conhecimentos populares, leigos, plebeus, camponeses ou indígenas do outro lado da linha, que desaparecem como conhecimentos relevantes ou comensuráveis por se encontrarem para além do universo do verdadeiro e do falso. [...] Do outro lado não há conhecimento real; existem crenças, opiniões, magia, idolatria, entendimentos intuitivos ou subjetivos, que na melhor das hipóteses podem se tornar objeto ou matéria-prima de investigações científicas.

A continuidade dessa linha global experienciou desvios. "No entanto, em cada

momento histórico elas são fixas e sua posição é fortemente vigiada e preservada, assim como sucedia com as ‘linhas de amizade’” (SANTOS, 2009, p. 32).

Nessa perspectiva, ocorreu o encolhimento dos saberes populares com o não legal, não civil, não institucional, em que se silencia e não está a sociedade esclarecida, intitula-se o "estado primitivo". "O outro lado da linha compreende uma vasta gama de experiências desperdiçadas, tornadas invisíveis, assim como seus autores, e sem uma localização territorial fixa" (SANTOS, 2009, p. 26). Assim, nas epistemologias do Sul, busca-se uma episteme latino-americana que exceda a prospectiva da colonialidade, “o que significa a descentralização da geopolítica do saber” (BRITO, 2013, p. 140).

Sua premissa parte da ideia da “inesgotável diversidade epistemológica do mundo, o reconhecimento da existência de uma pluralidade de formas de conhecimento além do conhecimento científico” (SANTOS, 2009, p. 52). São diversas as formas e concepções quanto aos conhecimentos sociais e materiais, bem como seus diferentes processos de reconhecimento e validação, o que acarreta a declinação de uma epistemologia unitária. As epistemologias do Sul são, assim, o conjunto de saberes que denunciam essa desigualdade epistêmica e visam à valorização dos conhecimentos que resistem e até então foram suprimidos.

Com base nessas considerações, fazemos a conexão sobre como esses saberes poderão constituir-se e expressar propostas artísticas. Para tal, primeiramente, fazemos a abordagem dos estudos de imagem e som, como forma de elucidar os possíveis panoramas, recortes e análises desses projetos audiovisuais.

4.2 DELINEANDO OS CAMINHOS METODOLÓGICOS: IMAGEM E SOM COMO ANÁLISE DOS ELEMENTOS CONSTITUTIVOS

Os recursos tecnológicos associados aos estímulos auditivos e visuais são tão presentes e significativos, influenciadores e condicionadores do pensar, que seria praticamente impossível desvincular-lhes das ações do dia a dia na vida urbana moderna. Os variados sistemas de informação usam recursos audiovisuais¹⁵ como ferramentas mercadológicas e de difusão, literalmente empregando estratégias e apelações envolvendo a imagem e o som pelos meios de intercomunicação, anúncios e notícias, na

¹⁵ Por audiovisual, entendemos os recursos que utilizam imagem - com ilustrações estáticas ou em movimento - e som.

idealização de uma indústria de consumo. Impondo modelos ideais de produtos e padrões estéticos, geram modelos a seguir e sujeições. Trata-se de uma manipulação que visa atrair espectadores com uma imagem de impacto que gere choque ou admiração. Como base, fonte e instrumento, a imagem e o som são elementos fundamentais nos estudos sociais de qualquer espécie.

As expressões artísticas, dentro de um sistema sociocultural e conectadas ao seu tempo e espaço, utilizam os recursos disponíveis apropriando-se dessas ferramentas tecnológicas. Muito dessa maquinaria desenvolveu-se em função das artes, vide as grandes estruturas de som e imagem produzidas para espetáculos de diferentes linguagens artísticas. Da mesma forma, as artes tornaram-se dependentes e reféns desses dispositivos.

Tais princípios, interconectados com o meio social, a imagem, o som e evidentemente o texto, tornam-se elementos fundamentais na pesquisa de registros artísticos.

Loizos (2018, p. 137), em relação à análise de imagem/fotografia, observa que:

A imagem, com ou sem acompanhamento de som, oferece um registro restrito, mas poderoso das ações temporais e dos acontecimentos reais – concretos, materiais [...]. Ela pode empregar, como dados primários, informação visual que não necessita ser nem em forma de palavras escritas, nem em forma de números.

Esses registros não estão livres de problemas éticos. Por serem representações de um complexo maior de ações passadas, são dependentes de uma série de fatores, o que pode envolver a manipulação ou distorção de informações, comprometendo o registro histórico.

Tais alterações podem envolver determinadas intenções ou até ideologias, pela forma como é feita a captura do registro - escolha do momento da tomada, do enquadramento de uma fotografia etc.- e a edição posterior das imagens, excluindo ou adicionando objetos, pessoas e cenários (LOIZOS, 2018). No entanto, a intenção artística pode visar justamente à alteração de registros, algo presente e muito usado pelos recursos tecnológicos de manipulação de imagens e sons.

É importante destacar, neste sentido, a diferença para os demais elementos midiáticos – propaganda, anúncios, notícias etc.-, em que “alguns elementos de uma imagem podem ser simplesmente uma função de exigências técnicas, ou financeiras” (PENN, 2018, p. 331). Há diferentes abordagens e finalidades. A manipulação da imagem/som é um recurso amplamente utilizado, tanto no intento de buscar melhorar a

qualidade¹⁶ dos resultados, quanto no intuito de fazer uma adição/alteração de elementos, algo muito representativo da arte contemporânea nas diferentes linguagens.

Entre as formas de delinear os estudos de tais elementos encontram-se os semióticos¹⁷, que, referentes às artes/música, implicam identificar os porquês do uso de determinados símbolos, cenários, instrumentação, expressões faciais/corporais do artista, intensidade empregada por determinada passagem da música etc. De acordo com Penn (2018, p. 319):

A semiologia tem sido aplicada em uma variedade de sistemas de signos, incluindo cardápios, moda, arquitetura, história de fadas, produtos para consumo e publicidade e todos os tipos. [...] provê o analista com um conjunto de instrumentais conceptuais para uma abordagem sistemática dos sistemas de signo, a fim de descobrir como eles produzem sentido.

Neste aspecto, Bauer (2018, p. 370) aponta que “a música é rica em conotações, mas suas unidades são menos definidas com relação a sua denotação. [...] seu sentido semântico, contudo, abstraído do emprego social de sua execução, é vago”, sendo que esses apontamentos levantam indagações que consideram alguns dos elementos presentes e ausentes. *Quais tecnologias utilizadas, ferramentas de tratamento¹⁸, instrumentos, ritmos, gêneros, estilos, estética, se fazem presentes?* São numerosas as relações possíveis.

Como meio de representação, partindo de elementos musicais é possível “[...] espelhar o mundo social, atual ou passado, que a produz e a consome” (BAUER, 2018, p. 365), já que “as tentativas de considerar a música e o ruído como dados sociais devem pressupor uma relação sistemática entre os sons e o contexto social que os produz e os percebe” (BAUER, 2018, p. 366).

A análise técnica trata do aspecto interior da música. Relacionam-se o ritmo, a melodia, a harmonia, a instrumentação, o estilo e o gênero, a estética, entre outros. Na análise etnográfica, são relevantes os aspectos de seu entorno/contexto de produção e reprodução. A pesquisa direciona-se ao caráter etnográfico e, assim, a diligência está em

¹⁶ Neste sentido, a busca por qualidade parte de recursos que permitem experiências mais elaboradas, mas não uma padronização – embora em alguns cenários ocorra-.

¹⁷ Tais estudos semióticos possuem referências da linguagem, de símbolos e de signos, como representação em determinados sistemas sociais. Autores como Barthes, Peirce e Saussure possuem notórios estudos e abordagens semióticas. Não é objetivo do estudo aprofundar o uso da semiótica, mas ela é utilizada na interpretação das análises das obras audiovisuais, a partir da perspectiva da discussão das identidades culturais.

¹⁸ Tratamento é uma expressão utilizada para denominar o processo de edição de imagem/áudio/vídeo após sua gravação, utilizando *softwares* de edição que possibilitam ‘tratamento’ de frequências e timbres sonoros, ‘tratamento’ da qualidade de imagem, saturação de cores etc.

“decidir que aspectos são significativos, isto é, se eles possuem uma relação não aleatória com as características externas de produção e recepção” (BAUER, 2018, p. 370).

Enquanto objeto de estudo sociocultural, sua análise musicológica delimitaria a contextualização e representação que envolve a conexão com seus espaços e com seu público. “[...] para entender os efeitos da música sobre uma audiência é necessário entender de que maneira as performances afetam tanto os artistas quanto a audiência” (SEEGER, 2008, p. 244). É uma ilusão pensar que a música pode existir independente dessas condições.

Paviani (2013, p. 65) descreve que “conhecimento, linguagem e realidade podem ser examinados isoladamente; no entanto, eles são autênticos apenas à medida que cada um deles é elemento constitutivo de um único evento ou fenômeno. [...] a investigação de uma dessas perspectivas não pode ignorar as demais”.

A interpretação e atribuição de sentido, tanto do público leigo quanto especializado, dependem de inúmeros fatores ligados às memórias, experiências e contextos de vida. Nessa perspectiva, o tempo, o local e a circunstância em que se encontra o sujeito observador, mas também os elementos análogos e circundantes ao registro que se está analisando, são objeto de estudos, pois igualmente influenciaram sua construção.

O predomínio dos elementos verbais nas ciências sociais deixa o som e a música como recursos geralmente secundários na pesquisa social. No entanto, “[...] o poder emocional dos sons e da música como um meio de representação simbólica, parecem sugerir que eles podem ser uma fonte útil de dados sociais” (BAUER, 2018, p. 385). Entendemos que são fortes recursos já amplamente utilizados por pesquisadores de diferentes áreas.

Conforme Gadotti (2002, p. 217):

A percepção visual e sonora são operações fundamentais ao ato de conhecer. A compreensão não vem depois da audição ou da visão, é iminente à percepção. A linguagem total reintroduz o homem num universo de percepções porque é, antes de mais nada e primordialmente, uma experiência pessoal, global, onde a percepção opera integrando os diversos sentidos.

Salientamos que existe uma relação de mercado que também é objeto de estudo para compreensão dos dados sociais relacionados às artes, como: a padronização dos recursos de gerenciamento e a transformação das artes em cultura de consumo pela indústria fonográfica, a redução de obras em dados e estatísticas, as relações que visam

ao lucro e a influência desses elementos na produção de conteúdo¹⁹.

Entrelaçando tais princípios epistemológicos e emancipatórios dos saberes latino-americanos, bem como as concepções de estudo entre texto, imagem e som, avançamos na explanação do percurso metodológico, apresentando suas justificativas e o *corpus* de pesquisa.

4.3 PERCURSO METODOLÓGICO

A pesquisa constitui a análise de obras artísticas em relação aos seus contextos sociais. A escolha pela análise da obra e não de uma possível entrevista com o artista que a concebeu deu-se por entender que não necessariamente o entrevistado dialogue com movimentos relacionados à decolonialidade - no seu aspecto teórico ou social/ativista em si, embora possa igualmente representá-los. Ao mesmo tempo o pensar sobre as questões que cercam conceitos, opiniões ou ideologias já engloba em si a construção que resultou na obra que é analisada. "Ao se investigar o objeto, questionam-se ao mesmo tempo as condições subjetivas do conhecimento do sujeito. O sujeito conhecedor não domina epistemológica e metodologicamente o fenômeno que se pretende esclarecer" (PAVIANI, 2013, p. 71).

Nos pontos de estudo que circundam a pesquisa, sua investigação estende-se às formas como se dão as relações de poder, vendo operar um conjunto de estratégias e procurando compreender os discursos produzindo efeitos no espaço/tempo. "Os atos de perceber e de observar voltam-se aos fatos, eventos, fenômenos que constituem o mundo e a realidade [...], conduzido de modo metódico, com o uso de instrumentos e procedimentos normatizados" (PAVIANI, 2013, p. 57). Conforme Paviani (2013, p. 60), "o ambiente não é apenas o meio, mas a relação constitutiva entre o organismo e o meio, o contato entre o organismo e seu mundo, no caso do comportamento social". Isso envolve relações diversas entre o entorno do sujeito, a "configuração geográfica, raça, território, região, linguagem, comunicação social, [...] os costumes e os padrões de gosto, os valores, os objetos de trabalho, a relação com os outros". Assim, podemos dizer que o contexto é um lugar plural, multifacetado, dependente da rede de relações que o compõem, por essas

¹⁹ Para a realização da pesquisa, existem questões de direito legal ao uso de imagem e som. Como são trabalhos artísticos disponibilizados publicamente, estes já encontram seus conteúdos monetizados. A dissertação não disseminará os fonogramas desassociados das plataformas em que já se encontram disponibilizadas, estas já licenciadas e sujeitas às políticas de direito autoral.

razões "este lugar não é neutro de sentidos. Cada acontecimento está vinculado ao contexto social em que a ação humana é desenvolvida" (ROCHA; ECKERT, 2008, p. 7).

Os eventos que circundam a performance musical, a atuação do artista e sua escolha estética e visual, a sua interação com o público e as características do local em que se inserem tais práticas formam a base que constitui a etnografia da música. "A etnografia da música é a escrita sobre as maneiras que as pessoas fazem música. Ela deve estar ligada à transcrição analítica dos eventos, mais do que simplesmente à transcrição dos sons" (SEEGER, 2008, p. 238-239).

De acordo com Rocha e Eckert (2008, p. 3), "a prática da etnografia [...] se constitui como uma forma do antropólogo pesquisar, na vida social, os valores éticos e morais, os códigos de emoções, as intenções e as motivações que orientam a conformação de uma determinada sociedade". Estar envolvido com as práticas diversas e singulares manifesta-se "para além das suas formas institucionais e definições oficializadas por discursos legitimados por estruturas de poder" (ROCHA; ECKERT, 2008, p. 4)

Na pesquisa etnográfica, as formas de análise e ponderações partem de "uma mescla entre arte e ciência [...] e se conforma num processo lento, longo e trabalhoso de acesso às inúmeras camadas interpretativas da vida social, e que conforma os fenômenos culturais" (ROCHA; ECKERT, 2008, p. 8). Assim, tais estudos possibilitam a identificação de diferentes culturas a partir de elementos que constituem as obras, como estilo e gênero musicais, uso de determinados instrumentos, o idioma e estéticas presentes. "A etnografia da música requer o conhecimento em primeira mão e em profundidade da tradição musical e da sociedade da qual tal tradição é uma parte" (SEEGER, 2008, p. 248). O autor apresenta-nos questões que orientam o investigar etnográfico da música, como:

O que acontece quando as pessoas fazem música? Quais são os princípios que organizam as combinações de sons e seu arranjo no tempo? Por que um indivíduo particular ou grupo social executa ou ouve os sons no lugar, no tempo e no contexto que eles(as) o fazem? Qual a relação da música com outros processos nas sociedades ou grupos? Quais efeitos as performances musicais têm sobre os *performers*, a audiência e outros grupos envolvidos? De onde vem a criatividade musical? Qual o papel do indivíduo na tradição, e o da tradição na formação do indivíduo? Qual a relação da música com outras formas de arte? (SEEGER, 2008, p. 240).

Estas são perguntas introdutórias que delineiam caminhos quanto aos processos que constituem suas práticas, para, assim, "descobrir a maneira em que a música é usada e os significados que lhe são dados pelos integrantes da comunidade que os executa"

(SEEGER, 2008, p. 250). Seeger (2008, p. 255) ainda aponta que:

Um evento musical local é também parte de um amplo processo econômico, político e social, que pode contestá-lo mesmo quando o reproduz. Esses processos podem ser significativos, especialmente para questões relacionadas à sociologia da música. Muitas vezes, a música é também parte dos processos políticos, de censura e promoção do Estado ou as avaliações políticas de performance que são frequentemente importantes para se conhecer e estudar.

Muitos movimentos e linguagens nas artes estabeleceram-se sobre bases ideológicas, além de sua estética artística. Movimentos como a Tropicália no Brasil relacionaram toda uma fusão de estilos musicais nacionais e internacionais numa associação e discussão de aspectos políticos. A Bossa Nova de forma semelhante fez um processo musical intercultural e usou uma escrita poética em suas letras para expressar uma gama de acontecimentos políticos que ocorriam em seu tempo.

Assim, o estudo etnográfico na música parte de "se engajar em uma experiência de percepção de contrastes sociais, culturais, e históricos [...], norteados pelo olhar atento ao contexto e a tudo que acontece no espaço observado" (ROCHA; ECKERT, 2008, p. 2).

Isso faz com que se construa o método desta pesquisa visando às duas análises principais: a dos elementos das obras e a de seus contextos. Assim, essas abordagens se constituirão em uma análise de texto, imagem e som dos trabalhos especificados e na análise social a partir do direcionamento/enquadramento sobre as obras, baseado nos estudos etnográficos. Como esclarece Paviani (2013, p. 62), "o método científico, portanto, faz parte do projeto de pesquisa, não como uma peça isolada, mas como algo integrado a outros elementos, formando um sistema coerente e eficaz".

A delimitação do *corpus* é de três obras analisadas de forma mais abrangente e detalhada, por meio dos aspectos musicais, visuais, textuais e sociais; além de outras nove obras analisadas a partir de alguns elementos que se destacam por seus aspectos artísticos mais do que por seus contextos. Os critérios de escolha partem de grupos que tenham propostas que se relacionem a aspectos de performance musical contra-hegemônica, pluralidade artística e cultural, representatividade de grupos e movimentos sociais consoantes aos estudos decoloniais. A seleção parte de coletivos, grupos e artistas de núcleos culturais de diferentes países e regiões da América Latina, que tenham, como proposta, um trabalho contra-hegemônico, seja ele com uma música de caráter identitário latino-americano, seja pela ressignificação de uma prática ou gênero decorrente da

imigração ou de fenômenos advindos da indústria cultural. O *corpus* é constituído por trabalhos contemporâneos e isso se justifica por focar em movimentos e práticas mais recentes que se colocam a questionar, embater, expor, lutar num momento histórico em que os estudos decoloniais encontram-se mais consolidados em diferentes ambientes acadêmicos e sociais. Todas obras são fonogramas²⁰. Este foi um dos critérios de escolha metodológica, por buscar um tipo de registro licenciado e um parâmetro que equiparasse os trabalhos em suas instâncias formais, suas possibilidades de difusão e seu achado em diferentes plataformas virtuais. As primeiras três obras citadas, consideradas nos estudos e análises da pesquisa são:

- "Manifestação" - Anistia Internacional (2018). Canção protesto de conscientização e alerta sobre violações de direitos humanos, homicídios, racismo, LGBTfobia, dentre outros. O clipe reúne uma série de artistas brasileiros que se expressam em diferentes estilos e gêneros musicais;
- "Latinoamerica" - Calle 13 (2011). Canção com significativa representação cultural latino-americana. Calle 13²¹ é um duo de música urbana, *rap* alternativo e *pop* latino de Porto Rico;
- "Santiago" - Newen Afrobeat (2014). É uma orquestra de *afrobeat* do Chile. Sua música é a união da tradição africana com a herança musical latino-americana.

As outras nove obras citadas são:

- "P.U.T.A" - Mulamba (2018). Por meio da linguagem musical e performances contundentes, o grupo de seis mulheres aborda temas relacionados à representatividade e lutas do feminismo. A gravação traz uma atmosfera sombria para falar sobre a violência contra a mulher;
- "Não recomendado" - Não Recomendados - Caio Prado (2017). Vindo da periferia, o artista apresenta uma efervescência criativa bastante reconhecida nos círculos culturais de enfrentamento de tabus e paradigmas. A canção traz um teor de subversão contra preconceitos de gênero, etnia e origem;
- "Antipatriarca" - Ana Tijoux (2014). A artista é filha de exilados chilenos da época da ditadura de Pinochet. Nasceu na França e mudou-se para o

²⁰ Fonograma é o "produto" feito a partir da música, sua gravação e versão digital. Possui um registro e uma identificação que fazem com que a obra seja única e protegida pelos seus direitos autorais.

²¹ Na época da composição desta música, eram um duo. Atualmente, os artistas seguem carreira solo.

Chile na adolescência. Tornou-se uma referência musical da crise social no Chile em 2020. A canção é um enfrentamento direto ao machismo;

- “Alerta” - Evelyn Cornejo (2012). Uma das obras mais contestadoras da compositora chilena. Faz frente e protesta contra os poderes e hegemonias do Estado;
- "La resistencia" - Nawal (2010). É um trio de músicos residentes em Bogotá, na Colômbia. Iniciou como uma banda de *reggae* inspirada nos sons jamaicanos dos anos 1970 e 1980, ampliando o uso da música eletrônica junto ao seu estilo. Entre suas manifestações, destaca-se a profundidade de suas letras.
- “Gaitas del León” - Indus (2020). Um duo colombiano que compõe música eletrônica inspirada nas raízes latino-americanas e africanas. Sua música, predominantemente instrumental, é pensada como um espaço de colaboração para alguns dos músicos emergentes e talentosos da Colômbia;
- “Colibria” - Nicola Cruz (2015). O equatoriano é um músico, produtor e DJ de música eletrônica. Suas criações usam os elementos e instrumentação da música latino-americana. É notória a multiplicidade empregada em seus elementos musicais instrumentais, trazendo, por meio dos sons de diferentes instrumentos acústicos e eletrônicos, fortes características culturais em uma abordagem e ressignificação contemporânea;
- "Frijolero” - Molotov (2003). É uma banda mexicana de *rock* alternativo. Em suas letras, misturam os idiomas espanhol e inglês, adicionando intencionalmente sotaques carregados, caracterizadas pelo uso do "duplo sentido" e do humor, misturando sátira e críticas ao governo (não apenas mexicano). A canção faz uma crítica aos Estados Unidos, à forma pejorativa que o estadunidense dirige-se ao povo mexicano, nas relações étnicas e políticas;
- "El Adiós" - Nativo (2019). O dueto Nativo é formado por dois produtores latino-americanos residentes em Madri. Ambos trabalham com uma combinação de ritmos da *cumbia*, folclóricos e música eletrônica. Nesse audiovisual, misturam os elementos musicais citados, demonstrando

imagens do povo nativo tendo sua cultura e espaços subjugados.

Diversas relações de poder, ideológicas, estéticas, semióticas e argumentativas foram analisadas. Os elementos, que foram considerados dentre os grupos e suas práticas, foram referências e símbolos que representam características relacionadas aos locais e entorno de onde se concebeu a obra; os estilos e gêneros musicais presentes; instrumentos musicais, intensidades e dinâmicas; o uso do corpo e a dança; apresentação estética visual; a exposição e uso de determinados objetos; as letras das músicas e o idioma; as performances; a análise de contexto pela literatura e notícias; possíveis prêmios da música; críticas especializadas; entrevistas dos artistas referindo-se às obras aqui selecionadas; interações nos diferentes dispositivos virtuais e seu possível alcance de mercado.

Definimos as seguintes categorias para análise das obras: as identidades e fenômenos culturais; as estruturas da vida social; a conduta do Estado; a dominância política, econômica e epistemológica eurocêntrica e estadunidense; a tradição e fenômenos musicais; o audiovisual e conceitual como instrumento, possibilidade, expressão e alcance no mercado cultural.

Inúmeras ações políticas e econômicas que controlam e manipulam territórios sujeitados são tomadas com fins de gerir a América Latina, de forma contínua e em conturbados momentos que historicamente a região transita. Em uma perspectiva de crítica e questionamento às expressões artísticas podem transcender tais aspectos, instigando, alertando, combatendo e instruindo quanto às formas e sistemas de poder que sujeitam os latino-americanos a determinados interesses. A partir dessa perspectiva, deuse a escolha do tema da pesquisa, bem como seu recorte e direcionamento. Neste aspecto, é importante destacar que *“el desarrollo de la investigación musical depende [...] de una institucionalidad que acoja dicha investigación, le proporcione medios para su accionar y contribuya a difundir sus hallazgos y conclusiones ante una comunidad informada”* (GONZÁLEZ, 2016b, p. 81).

O esforço deste estudo consiste em contribuir de forma relevante com a pesquisa no âmbito teórico e de Educação Popular, revelando propostas significativas no contexto latino-americano, ampliando e fortalecendo diferentes campos de pesquisa sociais, antropológicas, etnomusicológicas e etnográficas.

CAPÍTULO 5 - AS OBRAS

A maioria dos eventos musicais, de um ponto de vista ocidental, pode ser caracterizada a partir de diversas dimensões: melodia, que é a sequência de tons que nós podemos facilmente lembrar; a harmonia, que é o sistema que ordena a melodia; o ritmo, que é o tempo da progressão musical; o fraseado, que é a ligação e a separação das notas em unidades mais amplas; a dinâmica, que são as variações de sonoridade e velocidade; a forma, que são os padrões mais amplos de repetição; e a orquestração, que é a designação dos instrumentos para papéis específicos. Cada uma dessas características possui suas próprias convenções que, separadas ou combinadas, podem servir como indicadores culturais.

Martin W. Bauer

A pesquisa apresenta, em suas análises, a soma de doze obras. Os critérios de escolha partiram de trabalhos com propostas que se relacionam a aspectos de performance musical contra-hegemônica, pluralidade artística e cultural, representatividade de grupos e movimentos sociais consoantes aos estudos decoloniais. A seleção partiu de artistas de núcleos culturais de diferentes países e regiões da América Latina.

A exposição e organização das análises das primeiras três obras deram-se de forma mais substancial em seus contextos locais, expondo a situação política, econômica e social de seus países, advertindo como o Estado vem tratando as dificuldades e desequilíbrios públicos. Do mesmo modo, a música foi retratada de forma integral, elucidando seus aspectos musicais plurais.

Essa estrutura foi assim organizada objetivando contextualizar três regiões que representam importantes pontos de análise na América Latina, e como vem se tratando suas especificidades: a extensão territorial/continental do Brasil lhe faz distinguir-se como presença na América Latina em aspectos culturais e de protagonismo econômico e político. Ademais, apresenta a vivência democrática, prática não compartilhada por toda a região. Porto Rico representa a perpetuação do modelo de poder colonial em uma perspectiva contemporânea, quando os Estados Unidos assumem protagonismo como modelo de poder, mantendo o país como colônia, influenciam e regulam suas instâncias socioculturais e políticas, mas não dão os mesmos direitos aos cidadãos porto-riquenhos e estadunidenses, O Chile, um dos países com estrutura neoliberal mais presente na América Latina e com severas consequências da ditadura que governou o país até 1990,

traz um outro espaço de cidadania, com um cenário de inúmeros e intensos protestos, expressando uma voz de luta e busca por direitos negados.

Fazemos a exposição dos trabalhos apresentando a ficha técnica de cada obra, listando os nomes e funções dos artistas e produtores envolvidos, o contexto político, econômico e social em seus países e a análise da obra em si.

5.1 VIDEOCLÍPE MANIFESTAÇÃO (2018)

5.1.1 Ficha técnica

País: Brasil.

Letra: Carlos Rennó.

Música: Russo Passapusso, Rincon Sapiência e Xuxa Levy.

Duração: 8:33 minutos.

Produção musical: Xuxa Levy.

Realização: Anistia Internacional

Coordenação de produção e comunicação: Verdura Produções

Assessoria de Imprensa: Patrícia Dornelas

Produção Clípe: Querosene Filmes

Fotografia: Fábio Braga

Edição: Diego Arvate

Cor: Júlia Bisilliate

Pesquisa: Lorena de Almeida, Diego Arvate e João Wainer

Fotografia adicional: Bruno Miranda, Jeronimo Soffer, Uerlem Queiroz, João Wainer

Fotografia Stil: Roberto Setton, Inacio Aronovich, Luize Chien

Fotos divulgação: Duda Portela e Karla Alvaide

O videoclipe de “Manifestação” teve a direção de João Wainer e Fábio Braga. A produção executiva de Beth Moura. O clipe foi gravado nos estúdios Na Cena, apoiador do projeto, e Gege. O engenheiro de gravação e mixagem foi Ricardo Camera e a masterização foi de Mauricio Gargel.

A banda é formada pelos músicos Benjamin Taubkin (piano), Os Capoeira - Mestre Dalua, ContraMestre Leandrino, Felipe Rosseno e Cauê Silva - (percussão), Siba Veloso (rabeça), Marcelo Jeneci (acordeon), Emerson Villani (violões e guitarra), Robinho Tavares (baixo), Samuel Fraga (bateria), DJ Nyack (pickups), Roberto Barreto

(guitarra baiana), e Fernadinho (*beatbox*).

Os intérpretes são Ana Cañas, As Bahias e a Cozinha Mineira (Raquel Virgínia e Assucena Assucena), BNegão, Camila Pitanga, Chico Buarque, Chico César, Criolo, Ellen Oleria, Fernanda Montenegro, Filipe Catto, Larissa Luz, Leticia Sabatella, Ludmilla, Luedji Luna, Marcelino Freire, Marcelo Jeneci, Márcia Castro, Paulinho Moska, Paulo Miklos, Pedro Luís, Péricles, Pretinho da Serrinha, Rael, Rico Dalasam, Rincon Sapiência, Roberta Estrela D’Alva, Russo Passapusso, Siba Veloso e Xênia França (ANISTIA INTERNACIONAL, 2018).

5.1.2 Contextos e Ações

Em 2018, a Declaração Universal dos Direitos Humanos completou 70 anos e a Anistia Internacional, movimento global que luta por tais direitos, 57 anos. Em comemoração, artistas brasileiros de diversos estilos e gêneros musicais, de diferentes gerações e regiões, lançaram a música e o videoclipe “Manifestação”. Na canção-protesto, abordam em sua letra e exibem em imagens diversas violações de direitos humanos no país (ANISTIA INTERNACIONAL, 2018).

A Anistia Internacional, apoiada na Declaração Universal dos Direitos Humanos e outras normas internacionais, luta para que todas as pessoas possam desfrutar de justiça social e igualdade de direitos. “*Amnistía Internacional es un movimiento global de más de 7 millones de personas que trabajan en favor del respeto y la protección de los derechos humanos. [...] Somos independientes de todo gobierno, ideología política, interés económico y credo religioso*” (AMNISTÍA INTERNACIONAL, 2020, p. 1).

De certa forma, há uma constante realidade nas Américas em que “*la desigualdad, la corrupción, la violencia, la degradación medioambiental, la impunidad y el debilitamiento de las instituciones continuaron siendo una realidad habitual en toda la región de las Américas, lo que para miles de personas se traducía en violaciones de derechos humanos cotidianas*” (AMNISTÍA INTERNACIONAL, 2020, p. 3). Nesse contexto, irromperam diversas manifestações nos últimos anos nos países que compõem esse quadro, em vias de reclamar voz e participação em decisões que envolvem diversos grupos sociais. As mulheres, atuantes e interlocutoras de inúmeros manifestos, reivindicam principalmente a livre decisão do aborto e discutem o feminicídio, que, na região da América Latina, tem cifras altíssimas.

En noviembre, el Observatorio de Igualdad de Género de la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL) publicó su información más actualizada sobre feminicidios (homicidios de mujeres por motivos de género) basada en cifras oficiales de 16 países de América Latina y el Caribe. Según estos datos, al menos 3.500 mujeres habían sido asesinadas por razón de género en 2018. La verdadera cifra probablemente era muy superior, ya que 10 países sólo proporcionaron datos de mujeres que habían sido asesinadas por su pareja o expareja (AMNISTÍA INTERNACIONAL, 2020, p. 3).

Como face de defrontação em inúmeros manifestos, foram marcantes suas lutas por igualdade de direitos, participação e inclusão de classes sociais desfavorecidas, de gêneros - bissexuais, transgêneros, intersexuais-, indígenas, afrodescendentes, migrantes e refugiadas, as que realizam trabalhos sexuais, entre outras.

Las movilizaciones feministas en la región fueron generalizadas. [...] Un violador en tu camino, canción del grupo chileno "Las Tesis" que recalca que las deficiencias del Estado y la cultura patriarcal eran las causas fundamentales de la violencia contra las mujeres, fue adoptada rápidamente por las feministas de la región y de todo el mundo y se convirtió en un himno feminista durante el año (AMNISTÍA INTERNACIONAL, 2020, p. 8).

Assim como as feministas, os povos nativos mobilizaram-se e pautaram suas lutas no respeito aos seus territórios e cultura, que sofrem com problemas de caráter religioso pela imposição de uma evangelização, demarcação de terras e extração de recursos naturais.

De forma generalizada, a classe laboral batalha por direitos trabalhistas e estabilização de um mercado de trabalho, que, refém de multinacionais estrangeiras, tem sua economia regulada por tais corporações.

Proporcionalmente, o caráter generalizado e a diversidade que os protestos tomaram em alguns países da América Latina pegaram de surpresa muitos governos, colocando em xeque concepções e lógicas intrínsecas ao ato de governar. As inúmeras formas de discriminação, violência e tortura - física e emocional- mostraram a incapacidade dos Estados em lidar com as reivindicações dos movimentos, empregando força e repressão. *“Estas respuestas violentas intensificaron la frustración de la ciudadanía y aumentaron la cantidad de personas que tomaban las calles”* (AMNISTÍA INTERNACIONAL, 2020, p. 6). Fazendo uso de força policial e militar, ao invés de dar abertura ao diálogo e às reivindicações, a maioria dos governos deflagrou, além de suas omissões em relação aos projetos sociais, a inação em governar para atender as necessidades das maiorias, denominadas pela lógica do capital como minorias.

As Américas, de maneira especial a Central e a do Sul, continuam sendo a região

mais perigosa do mundo para defensores de direitos humanos e jornalistas que evidenciam casos de abuso e arbitrariedade política. Em 2019, “*al menos 210 personas murieron a consecuencia de la violencia en el contexto de las protestas*” (AMNISTÍA INTERNACIONAL, 2020, p. 3).

Acompanhando esses processos, milhares de pessoas buscaram refúgio em outros países, visando a uma vida melhor, fugindo de situações de insegurança e violação de direitos humanos. Embora algumas regiões da América Latina tenham estabelecido mecanismos de regularização migratória, também impuseram obstáculos, pondo em risco as pessoas que solicitam asilo. Na América do Norte, o governo de Donald Trump nos Estados Unidos tem ampliado ataques e recusas para impedir que pessoas cruzem a fronteira com o México e consigam asilo, ainda deportando cidadãos com algum tipo de irregularidade em seus vistos (AMNISTÍA INTERNACIONAL, 2020).

Após assumir a presidência do Brasil, em 1º de janeiro de 2019, o governo de Jair Bolsonaro declarou abertamente posições contrárias aos direitos de grupos historicamente desfavorecidos. Validou um discurso de preconceito e ódio às classes populares, aos homossexuais e aos povos originários, diminuiu a necessidade e obrigatoriedade dos serviços do Estado mirando a terceirização de tais sistemas, num modelo econômico e político de extrema direita.

"El año también fue escenario de un aumento del número de homicidios cometidos por policías en servicio activo; graves crisis medioambientales en la Amazonía que afectaban de manera desproporcionada a los pueblos indígenas, los quilombolas y otras comunidades locales tradicionales; intentos de restringir las actividades de las organizaciones de la sociedad civil, y homicidios y amenazas contra defensores y defensoras de los derechos humanos" (AMNISTÍA INTERNACIONAL, 2020, p. 22).

O presidente chegou a declarar que a sociedade civil (membros de ONGs) era responsável pelo aumento de queimadas na Amazônia, como uma tentativa de levar a população a ficar contra o seu governo. Seu ministro do meio ambiente afirmou que a organização internacional Greenpeace poderia ser responsável pelo vazamento de óleo ocorrido na costa nordeste brasileira, em uma extensão de mais de 2.250 Km, gerando uma crise ambiental local sem precedentes (AMNISTÍA INTERNACIONAL, 2020). Tais discursos falaciosos não passaram de estratégias para enfraquecer a veiculação de informações que demonstravam a gravidade dos ocorridos. Mesmo que a legislação brasileira seja rígida quanto aspectos de proteção de áreas demarcadas e preservação do meio ambiente, não impediu que, no ano de 2019, a Amazônia passasse por um brutal

processo de queimadas.

Los devastadores incendios en la Amazonía eran el síntoma de una crisis mayor de deforestación ilegal y confiscación de tierras. Había indicios de que los incendios estaban vinculados a los intereses de la agroindustria, y de que se utilizaban sobre todo para convertir el bosque en pasto para el ganado, en algunos casos con la connivencia de las autoridades (AMNISTÍA INTERNACIONAL, 2020, p. 23).

Segundo o Instituto Nacional de Investigação Espacial, agência governamental brasileira encarregada de acompanhar os processos de desmatamento da Amazônia por satélite, o período entre agosto de 2018 e julho de 2019 registrou um aumento de 29,54% de deflorestação em relação ao ano anterior, em um regime de desmatamento e após incêndio de terras. Nesse decurso, o governo adotou várias medidas que aumentaram as situações de risco de povos indígenas. Retirou competências e desacreditou órgãos fundamentais na sua defesa, como a FUNAI²² e o Instituto Brasileiro de Meio Ambiente e Recursos Naturais Renováveis. O reconhecimento e demarcação de territórios continuou sendo lento e em grande parte ineficaz (AMNISTÍA INTERNACIONAL, 2020), entre ataques, ameaças e o aumento de casos de assassinatos não investigados aos líderes indígenas, religiosos, comunitários e defensores dos direitos humanos:

Entre enero y noviembre al menos 21 territorios indígenas en los que se había registrado la presencia de pueblos en aislamiento voluntario habían sido invadidos por madereros, prospectores, cazadores, pescadores y personas que trataban de adueñarse de las tierras y explotar sus recursos naturales (AMNISTÍA INTERNACIONAL, 2020, p. 24).

O plano do partido do governo brasileiro deste período, dirigido à população durante a campanha para as eleições, mostrou-se frágil logo de início e vem escancarando inverdades, em diversas associações dos membros que compõem a comissão do governo a atos corruptos envolvendo desvio de verba, decisões arbitrárias, associações a milícias e nepotismo. "*Se suavizó la normativa sobre la posesión y el transporte de armas de fuego y se adoptaron medidas para bloquear la investigación de los crímenes de derecho internacional cometidos durante el régimen militar*" (AMNISTÍA INTERNACIONAL, 2020, p. 22-23).

O governo do Estado do Rio de Janeiro, uma das regiões mais populosas e violentas no país, entre declarações e ações contra a chamada "guerra contra as drogas",

²² Fundação Nacional do Índio, órgão indigenista oficial do Estado brasileiro.

realizou intervenções policiais militarizadas que se caracterizaram por altos níveis de violência policial, com violações de direitos internacionais. Entre essa situação que figura um aumento significativo de casos de morte, sendo que, entre janeiro e julho de 2019, a polícia matou 1249 pessoas no estado, e 39 de seus agentes morreram em operações entre janeiro e setembro, o órgão policial figura como o mais letal do país, e o Estado como um dos 10 mais violentos (AMNISTIA INTERNACIONAL, 2020).

Um ano após o assassinato de Marielle Franco e seu motorista Anderson Gomes em uma emboscada na cidade do Rio de Janeiro, o caso segue sem solução, embora existam vários indícios de que a investigação esteja sendo dificultada por agentes do governo. Marielle Franco era uma defensora dos direitos humanos da juventude negra, das mulheres, das pessoas em situação de vulnerabilidade, de lésbicas, gays, bissexuais, transgêneros e intersexuais, além das vítimas de violência da polícia do Rio de Janeiro. As autoridades negam o envolvimento da família Bolsonaro na execução, *“no obstante, el retraso en resolver el caso alimentó la preocupación por la posibilidad de que destacadas figuras del gobierno pudieran estar implicadas en el homicidio”* (AMNISTIA INTERNACIONAL, 2020, p. 25).

Nesse contexto de violência, medos, atrasos, exclusão, arbitrariedades, desigualdade social, opressão e preconceitos, surgiu a canção protesto “Manifestação”.

5.1.3 A Canção

A obra debate a "resistência, corteja as ruas, traz à tona os nossos desejos de justiça e nos convoca a cantar juntos que a violência, o racismo e a indiferença jamais serão tolerados" (MANIFESTAÇÃO.ORG, 2020²³). Jurema Werneck, diretora-executiva da Anistia Internacional, manifestou que:

A letra da música descreve graves violações de direitos humanos, como a violência que sofrem as populações negra, indígena, quilombola, LGBTI, bem como refugiados, mulheres e pessoas que vivem em favelas e periferias. No país que tem o maior número de pessoas assassinadas por ano, a canção-protesto transmite a força e ânimo que tanto precisamos para continuar lutando (ANISTIA INTERNACIONAL, 2018²⁴).

²³ Disponível em: <https://www.manifestacao.org/>. Acesso em: 14 mar. 2020.

²⁴ Disponível em: <https://anistia.org.br/noticias/anistia-internacional-lanca-clipe-manifestacao-comemorando-aniversario-movimento-e-70-anos-da-declaracao-universal-dos-direitos-humanos/>. Acesso em: 09 mar. 2020.

Conforme Manifestação.org (2020²⁵), a produção “vem para lembrar que quando os direitos humanos de uma pessoa são violados, os direitos de todas e todos nós estão em risco. A linguagem universal da música faz vibrar nas mentes e corações aquilo que nos caracteriza como humanidade: a solidariedade”.

Nos 117 versos escritos pelo letrista Carlos Rennó, é possível encontrar indignação e denúncias em relação ao racismo, ao machismo, à LGBTfobia, à desigualdade social, à exclusão e à violência à população que vive nas periferias, à discriminação por gênero e etnia, e à indiferença e subjugação dos povos indígenas e imigrantes. Diversas violações quanto à falta de moradia, equidade de oportunidades no mercado de trabalho, uma aversão aos mais de 61 mil homicídios cometidos por ano no país. De acordo com Rennó, “através das 32 vozes que a gravaram, a canção busca dar voz aos silenciados, invisibilizados, excluídos, discriminados, às vítimas de preconceito, racismo e intolerância, aos violentados brasileiros citados à exaustão em 'Manifestação'” (ANISTIA INTERNACIONAL, 2018).

Após apresentar os conceitos que concebem o trabalho, o site Manifestação.org (2020²⁶) convoca a manifestar-se, como o grito presente no trabalho:

Você sente indignação diante dos mais de 61 mil homicídios cometidos por ano no Brasil? Levanta a sua voz diante do racismo perverso que ainda oprime em pleno século 21? É intolerante ao machismo e a LGBTfobia que agride, humilha e mata centenas por ano, apenas por serem quem são? Seu estômago dói pela falta de moradia e alimentos em um país farto e rico em recursos como o Brasil? Essa canção fala com você.

Musicalmente, o trabalho apresenta uma pluralidade que deve ser destacada. Conta com diferentes estilos e gêneros na mesma composição, o que se relaciona com o contemporâneo nas expressões artísticas, mas, principalmente, retrata o som que é representativo para os diferentes grupos e movimentos que ali estão presentes. Os instrumentos utilizados são múltiplos e não representam um formato de banda ou grupo fechado, ocorrendo a mescla de, por exemplo, o piano com as *pick-ups*²⁷ do DJ, a guitarra com a rabeca, e a guitarra baiana com o acordeom.

A introdução dá o tom da diversidade. Em um espaço de treze segundos, apresenta um arranjo combinando o berimbau, o piano, batidas eletrônicas e um ritmo percussivo de influência afro-brasileira.

²⁵ Disponível em: <https://www.manifestacao.org/>. Acesso em: 14 mar. 2020.

²⁶ (IDEM).

²⁷ Equipamento usado por DJ's, composto por dois toca-discos e um controlador de frequências, volumes e efeitos.

A música não possui formato de mercado (rádio), pois sua estrutura não é linear, sua duração é longa e é carregada de variações, de dinâmicas e de elementos complexos para o ouvido que exigem atenção, diferente da música de veiculação na grande mídia, que trata de trabalhos com estruturas bem claras, repetitivas e com curta duração.

Sua estrutura possui uma forma principal que, ao repetir, traz alterações e transições, com os temas musicais apresentando mais elementos e sobreposições a cada nova recorrência. Suas partes mais características contam com estrofe²⁸ e refrão²⁹. A tabela a seguir exemplifica:

Figura 1 - estrutura “Manifestação”

Manifestação - estrutura musical								
1ª parte	2ª parte		3ª parte		4ª parte		5ª parte	
Introdução								
estrofe a - 00:14	estrofe a - 02:00		estrofe a - 03:39		estrofe a - 04:55		estrofe a - 06:34	
estrofe b - 00:39	estrofe b - 02:18	variações	estrofe b - 03:58	variações	estrofe b - 05:13	variações	estrofe b - 06:53	variações
estrofe c - 00:50	estrofe c - 02:29		estrofe c - 04:09		estrofe c - 05:24		estrofe c - 07:08	
refrão - 01:36	refrão - 03:16				refrão - 06:10		refrão - 07:30	
							Final - 07:50	

Fonte: autor

É importante demonstrar a organização da estrutura porque ela mostra como se dá o caráter de desenvolvimento da música, pois sua forma reflete-se tanto nos aspectos de execução instrumental quanto da distinção de seus versos e vozes.

Na primeira parte da música, as linhas de voz estão divididas em tempos mais longos, abordando uma temática social que se interliga com as demais. A partir da segunda metade da música, ocorrem variações em que as linhas de voz intercalam-se em divisões mais curtas. O refrão é cantado com várias vozes, em uníssono e com dinâmica vocal e instrumental mais forte: "E proclamamos que não se exclua ninguém, senão a exclusão" (ANISTIA INTERNACIONAL, 2018³⁰).

O arranjo instrumental apresenta uma levada³¹ popular, permitindo diferentes interpretações. O *rock*, o *rap*, a música *afro*, a música seresteira e o *pop* estão presentes. A guitarra remete ao *rock* e ao *pop*. O piano e o violão trazem uma moderação da intensidade, que, no refrão, cantado em várias vozes e com mais instrumentos, amplia-se.

²⁸ Cada uma das seções que constituem uma composição.

²⁹ Tema principal e recorrente em uma composição.

³⁰ Disponível em: <https://anistia.org.br/noticias/anistia-internacional-lanca-clipe-manifestacao-comemorando-aniversario-movimento-e-70-anos-da-declaracao-universal-dos-direitos-humanos/>. Acesso em: 09 mar. 2020.

³¹ Expressão usada para referir-se à forma rítmica da execução de um instrumento musical.

A percussão, a rabeca e o acordeom dão uma brasilidade ao trabalho, com várias referências à música popular brasileira. As *pick-ups* trazem a música eletrônica com ênfase no *rap*, abrangendo os movimentos urbanos da música.

Em diferentes performances, a música apresenta, em sua letra e vídeo, o manifesto da presença nas ruas pelo grito de igualdade e inclusão. Os temas da sociedade excludente, dividida por classe, etnia e gênero; o machismo presente, a homofobia, a desvalorização dos povos indígenas; os professores anulados e envergonhados; os ativistas pelos direitos humanos e o meio ambiente perseguidos; o racismo, a indiferença, a violência, o capitalismo como sistema que consome e sucumbe o sujeito; uma polícia agressiva, uma política que não representa, o meio ambiente devastado e o preconceito ao imigrante compõem o trabalho.

Figura 2 - imagens “Manifestação”



Fonte: MONTENEGRO; BUARQUE (2018³²)

³² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hISHrW79sQQ>. Acesso em: 10 out. 2019.

Figura 3 - imagens “Manifestação”



Fonte: MONTENEGRO; BUARQUE (2018³³)

A cada nova estrofe, vão se acentuando alguns pontos de sua mensagem, dando ênfase e maior impacto em determinados aspectos pelo uso de sua linguagem. A letra vai ficando mais pesada, as críticas e palavras mais contundentes:

A uma classe dominante, hostil à população [...] por todo homem algemado ao poste, tal qual seu ancestral posto no tronco [...] por todo morador de rua, sem saída, tratado como lixo sob a ponte [...] e cada transexual crucificado, e cada puta, cada travesti [...] e a morta num aborto clandestino [...] e o policial fodido igual quem ele algema (ANISTIA INTERNACIONAL, 2018³⁴).

São diversos os sotaques das diferentes regiões em que residem os artistas, entre os cantores e atores. Os estilos musicais são mesclados, não se mantêm referências bibliográficas, como quando Chico Buarque, um dos maiores expoentes da música popular brasileira, divide o canto do *rap* com a atriz Fernanda Montenegro em trecho que

³³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hISHrW79sQQ>. Acesso em: 10 out. 2019.

³⁴ Disponível em: <https://anistia.org.br/noticias/anistia-internacional-lanca-clipe-manifestacao-comemorando-aniversario-movimento-e-70-anos-da-declaracao-universal-dos-direitos-humanos/>. Acesso em: 09 mar. 2020.

se refere à violência policial ao pobre e ao negro, ao índio e à mulher. Os ritmos musicais influenciam-se e transformam-se em novas expressões.

O videoclipe exibe imagens de protestos nas ruas, com grande representatividade de mulheres, indígenas, pessoas negras e LGBTs, manifestando gritos de luta, cartazes e faixas com frases de impacto, como "hoje a aula é na rua", "juntas somos gigantes", "meu útero é laico", "abaixo a PEC 215³⁵", "poder estudantil", "fora Temer³⁶", entre outras. Mãos dadas, beijos homoafetivos e bandeiras. Indígenas nas ruas vestidos com roupas características de sua cultura, mulheres com parte de seus corpos desnuda, numa referência de liberdade perante o patriarcado.

Figura 4 - imagens “Manifestação”



Fonte: MONTENEGRO; BUARQUE (2018³⁷)

³⁵ A PEC 215 é uma proposta de emenda à Constituição que determina que a demarcação de terras indígenas passará a ser feita por lei de iniciativa do Executivo, dando ao Congresso Nacional a palavra final sobre novas demarcações (BRASÍLIA, 2020). Disponível em: <https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=14562>. Acesso em: 23 mar. 2020.

³⁶ Michel Temer foi o vice presidente que assumiu o governo após o processo de impeachment da então presidente Dilma Rousseff, em 2016.

³⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hISHrW79sQQ>. Acesso em: 10 out. 2019.

Figura 5 - imagens “Manifestação”



Fonte: MONTENEGRO; BUARQUE (2018³⁸)

Figura 6 - imagens “Manifestação”



Fonte: MONTENEGRO; BUARQUE (2018³⁹)

O videoclipe conta com a presença de elementos de religiões de matriz africana, que, além de sofrerem uma discriminação histórica no país, que tem o catolicismo como

³⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hISHrW79sQQ>. Acesso em: 10 out. 2019.

³⁹ (IDEM).

religião predominante, seguida da evangélica, os praticantes dessas religiões estão tendo seus templos atacados violentamente.

Estão presentes cenas de protestos pacíficos e ações violentas da polícia contra os cidadãos, utilizando *spray* de pimenta, jatos de água, cacetetes e agressões físicas. O resultado dessas ações são pessoas apresentando muitos ferimentos, sangue, alguns seguidos de imobilização e prisões. Também estão presentes abordagens violentas do policial ao pobre, ao negro, à mulher e ao transsexual.

Figura 7 - imagens “Manifestação”



Fonte: MONTENEGRO; BUARQUE (2018⁴⁰)

O meio ambiente é retratado sendo destruído por mineradoras, com referência à Mariana, cidade situada no Estado de Minas Gerais, arrasada por uma barragem de resíduos que cedeu e, além de causar perdas e muitas mortes, gerou um mal ao ecossistema incalculável; Belo Monte, situada no Pará, com a construção de uma das maiores hidroelétricas do planeta. Além dos danos ao ecossistema, existem laudos que informam problemas no projeto, desvios bilionários de verbas e aumento dos casos de violência contra a mulher por parte dos trabalhadores locais; e a destruição do Rio Xingú, com o projeto da maior mina de ouro a céu aberto do Brasil.

O empreendimento é uma bomba-relógio ambiental, com potencial de causar uma tragédia das dimensões do rompimento da barragem em Mariana (MG), no final de 2015. [...] o projeto minerário prevê deixar montanhas gigantes de

⁴⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hISHrW79sQQ>. Acesso em: 10 out. 2019.

rejeito com aproximadamente duas vezes o volume do Pão de Açúcar e a construção de um reservatório também de rejeitos, ainda mais tóxicos do que os liberados no desastre de Minas Gerais. A mina tem o estudo de viabilidade ambiental assinado pelo mesmo engenheiro indiciado por homicídio pelo rompimento da barragem de Mariana (SOCIOAMBIENTAL, 2017⁴¹).

Isso demonstra a economia e exploração de recursos prevalecendo acima do equilíbrio ambiental e das necessidades da população local.

As cenas apresentadas ocorrem em espaços urbanos, em ruas, em centros e periferias. Exibem imagens infelizes do cotidiano urbano, dos vulneráveis, drogados e mendicantes.

O clipe transita entre as cenas dos músicos em estúdio interpretando a canção e as imagens de protestos registradas em diferentes contextos e períodos. Quando o foco está nos artistas, as cenas são em preto e branco. Isso permite duas interpretações: a que a troca de cores destaca as cenas das manifestações pela diferença entre o preto e branco e o colorido; por intencionar uma sobriedade no interpretar e expressar desses artistas enquanto executam a música. Em relação às suas vestimentas, o trabalho não possui uma preocupação estética com as roupas, como é frequente em muitos gêneros musicais no cenário *pop*. Os artistas usam vestes casuais, de acordo com seus próprios estilos.

Figura 8 - imagens “Manifestação”



Fonte: MONTENEGRO; BUARQUE (2018⁴²)

⁴¹ Disponível em: <https://www.socioambiental.org/pt-br/noticias-socioambientais/avanca-destruicao-do-rio-xingu>. Acesso em: 19 mar. 2020.

⁴² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hISHrW79sQQ>. Acesso em: 10 out. 2019.

Os músicos que participaram da produção possuem posturas de luta e enfrentamento aos poderes hegemônicos causadores das exclusões e indiferenças, como é possível constatar em suas falas e atitudes de vida retratadas em redes sociais e notícias vinculadas por diferentes veículos midiáticos. Podemos citar Camila Pitanga, que, ao se assumir bissexual, deixou claro a naturalidade com que se deve tratar a diversidade sexual. “Sou bissexual. Pronto e acabou. [...] Estamos em 2019, acho que com tantos avanços e conversas e informação, é impossível que alguém não entenda ou não respeite o fato que todo ser humano é livre para amar quem quiser. Amor é amor” (*apud* GOMES, 2019⁴³).

Figura 9 - imagens “Manifestação”



Fonte: MONTENEGRO; BUARQUE (2018⁴⁴)

Fernanda Montenegro, expoente do teatro e teledramaturgia brasileiros, reflete aspectos culturais, sociais e políticos em sua vida pública, entrevistas e livros. Em

⁴³ Disponível em: <https://www.hypeness.com.br/2019/11/camila-pitanga-contra-homofobia/>. Acesso em: 27 abr. 2020.

⁴⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hISHrW79sQQ>. Acesso em: 10 out. 2019.

entrevista ao site El País (*apud* BETIM, 2018⁴⁵), destacamos alguns fragmentos de sua fala: "Não há educação que se fixe sem que esteja acoplada à cultura. Uma educação seca, sem o estímulo de uma visão carnificada da cultura, não se fixa. [...] A censura que existe hoje é uma censura aparentemente sem face, porque é a censura do desprestígio cultural". Ainda cita que:

O Brasil existe. Independentemente dessa Brasília maluca que está aí e desses governos que se sucedem. Temos um país do tamanho de um continente onde cada setor, na esperança de dias melhores, acorda e canta. E eu só quero dizer que este país não vai se entregar. Em todos os sentidos. Na sua sobrevivência, não vai desistir. Nós estamos todos nas catacumbas. Mas vai sair o brasileiro contemporâneo. E se é contemporâneo, está ligado ao seu tempo (*apud* BETIM, 2018⁴⁶).

Em relação ao atual momento político que vive o país e os ataques ideológicos às artes, a artista estampou a capa da revista literária Quatro Cinco Um “trajada em um longo vestido preto e amarrada por cordas. Em sua frente, um monte de livros. 'Quando acenderem as fogueiras, quero estar ao lado das bruxas', diz ela à publicação" (GAÚCHAZH, 2019⁴⁷).

O *rapper* Criolo, artista de destaque no cenário brasileiro, carrega uma postura ativista desde sua infância pobre na periferia da zona sul de São Paulo. Sua fala, assim como sua música, carrega fortes elementos e questionamentos como crítica da desigualdade social. Em entrevista recente, no mesmo ano de lançamento da obra “Manifestação”, relatou que:

Esse ano foi um ano de aprendizado, um ano que mostrou muito para muita gente que não sabia o que anda acontecendo por aqui. Este ano mostrou, para quem não acreditava, que aqui é um país racista, um país xenófobo, muita gente que não acredita que existem pessoas que estão sofrendo, passando fome, e não estão conseguindo manter a dignidade para suas famílias. [...] mas também foi ano de ver tanta gente se reunindo para tentar mudar. Tantos jovens, tantos coletivos ao redor do Brasil se organizando para não deixar morrer nossa arte, nossa cultura, as ideias de uma construção positiva para o nosso país para todas as camadas sociais e em todos os campos (*apud* SODRÉ, 2019⁴⁸).

Tais posturas refletem-se nas performances que se diversificam entre as

⁴⁵ Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/08/13/cultura/1534130710_624070.html. Acesso em: 27 abr. 2020.

⁴⁶ (IDEM).

⁴⁷ Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/tv/noticia/2019/09/fernanda-montenegro-quando-acenderem-as-fogueiras-quer-estar-ao-lado-das-bruxas-ck0s7k8xq0c7301tgy22v4nnt.html>. Acesso em: 27 abr. 2020.

⁴⁸ Disponível em: <https://www.ibahia.com/entretenimento/detalhe/noticia/ao-ibahia-criolo-fala-sobre-musica-e-ativismo-politico-confira-entrevista/>. Acesso em: 27 abr. 2020.

expressões faciais, os gestos, a dança, o movimento do corpo acompanhando os cânticos, as entonações da voz, a acentuação da dinâmica nos gritos de revolta, os pulos, os braços para cima, o punho cerrado. Os olhares sérios, tristes, o choro, os rostos encobertos. Os sinalizadores, o fogo, muitas armas e força policial, o lixo, o trabalho escravo e os animais mortos.

O videoclipe está disponibilizado na plataforma virtual Youtube, no canal oficial da Anistia Internacional. Em termos de relevância, se analisarmos a quantidade de artistas presentes no trabalho, bem como a projeção da Anistia, o total de 360.057 visualizações mostra-se limitado em relação à sua potencialidade (YOUTUBE, 2020a⁴⁹).

É certo que a obra foi criada com uma intencionalidade e um público-alvo, no objetivo de sensibilizar e mover as pessoas. Neste caso, podemos dizer que o trabalho foi encomendado com fins de difusão ideológica e alerta quanto às dificuldades e violências sociais que o movimento da Anistia Internacional protesta e denuncia. Ela traz elementos *pop* e “fetichizados” do *mainstream*, como a sonoridade *rock/pop*, efeitos eletrônicos e até mesmo a mistura de estilos, que hoje é uma tendência da indústria. A fusão da música sertaneja com o *rap* brasileiro é uma estratégia para chamar atenção, já que “ser diferente” em termos musicais também é vendido pela indústria. Toda obra parte de um propósito artístico e de direcionamento, o que não desmerece seu valor, nem determina seu alcance. Neste sentido, a experiência estética é o movimento de constituição crítica que se destaca na obra e que vai ao encontro da proposta de pesquisa.

Como ausência, por mais que estejam representados nas imagens, os instrumentos ou idiomas de povos indígenas não estão presentes na música ou na letra.

5.2 VIDEOCLIFE LATINOAMÉRICA (2011) - CALLE 13

5.2.1 Ficha Técnica

País: Porto Rico

Álbum: Entren Los Que Quieran.

Duração: 5:41 minutos.

Integrantes: René Pérez "Residente" e Eduardo Cabra "Visitante".

Artistas parceiras: Totó La Momposina, Susana Baca e María Rita.

Participação: Gustavo Santaolalla (marimba, charango e cajón).

⁴⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/user/AnistiaBrasil/videos>. Acesso em: 20 abr. 2020.

Produção: Alejandro Noriega.

Direção: Jorge Carmona e Milovan Radovic.

Realização: Patria Producciones.

5.2.2 Contextos e Ações

Dentre as especificidades dos países latino-americanos em sua condição servil perante a economia global e suas estruturas hegemônicas, a constituição do estado-nação de Porto Rico findou com seu controle gerido pelo domínio estadunidense.

No cenário histórico de constituição da América Latina, a origem de Porto Rico como unidade política remonta ao final do século XIX – com a derrota da Espanha para os EUA na guerra de 1898, o arquipélago passou à tutela norte-americana. Seus cidadãos têm, desde 1917, cidadania estadunidense, podendo votar em eleições caso habitem o país. Em 1952, Porto Rico passa a ser considerado um território livre-associado aos EUA, [...]. 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 (BOMFIM, 2018, p. 77-78).

De acordo com Bomfim (2018), os Estados Unidos impõem uma subordinação e diminuição a Porto Rico, pelas intenções de estabelecer o inglês como sua língua oficial, as alegações de que a população tem características escassas, atrasadas e "tropicais", uma incapacidade política de autogoverno, subdesenvolvimento tecnológico e falta de uma defesa militar.

O Senado de Porto Rico aprovou, em 2015, uma lei declarando o espanhol como primeira língua oficial, relegando o inglês à posição secundária – em 1993, o idioma havia sido equiparado como oficial, embora a vasta maioria da população não fale inglês [...] Enquanto o Congresso norte-americano não põe fim ao imbróglio, os porto-riquenhos são mantidos como cidadãos de segunda classe, pois pagam impostos mas recebem menos verbas do que os Estados norte-americanos, além de só poderem votar em eleições presidenciais caso residam em território estadunidense (BOMFIM, 2018, p. 79).

O artista Residente do duo Calle 13 defende abertamente a independência de Porto Rico em entrevistas e declarações. Para ele, "os Estados Unidos visam distanciar os porto-riquenhos dos latino-americanos, o que é percebido na hegemonia de produtos midiáticos exportados ao arquipélago e no empreendimento de um sistema educacional que intenciona invisibilizar a herança latina" (BOMFIM, 2018, p. 85). Pela não incorporação de Porto Rico aos EUA, "o arquipélago se vê em um limbo institucional: não é anexado

pela potência à qual é 'associado' e não tem perspectiva de se constituir enquanto uma organização soberana" (BOMFIM, 2018, p. 78).

Porto Rico enfrenta problemas equivalentes aos seus vizinhos em relações econômicas, políticas e culturais. Em julho de 2019, o então governador Ricardo Rosselló renunciou ao cargo após vários dias de protestos da população. As manifestações ocorreram após o vazamento de conversas em que o governador e o seu círculo mais próximo efetuavam insultos sexistas e homofóbicos às pessoas que haviam morrido durante o desastre ambiental do furacão Maria, ocorrido em 2017. Os protestos registraram uso abusivo e desnecessário de violência por parte da polícia, terminando com 20 pessoas feridas e 17 detidas (AMNISTÍA INTERNACIONAL, 2020, p. 79-80).

Segundo a *Oficina de la Procuradora de las Mujeres*, a polícia recebeu 3.880 denúncias de violência de gênero no âmbito familiar no primeiro semestre do ano, tendo nove mulheres sido assassinadas. Até setembro do mesmo ano, pelo menos 2.000 casos de agressão estavam sem tramitar no Instituto de Ciências Forenses. A governadora Wanda Vásquez Garced, que assumiu o governo após a renúncia de Ricardo Rosselló, declarou estado de alerta nacional devido aos altos índices de violência de gênero (AMNISTÍA INTERNACIONAL, 2020, p. 79-80).

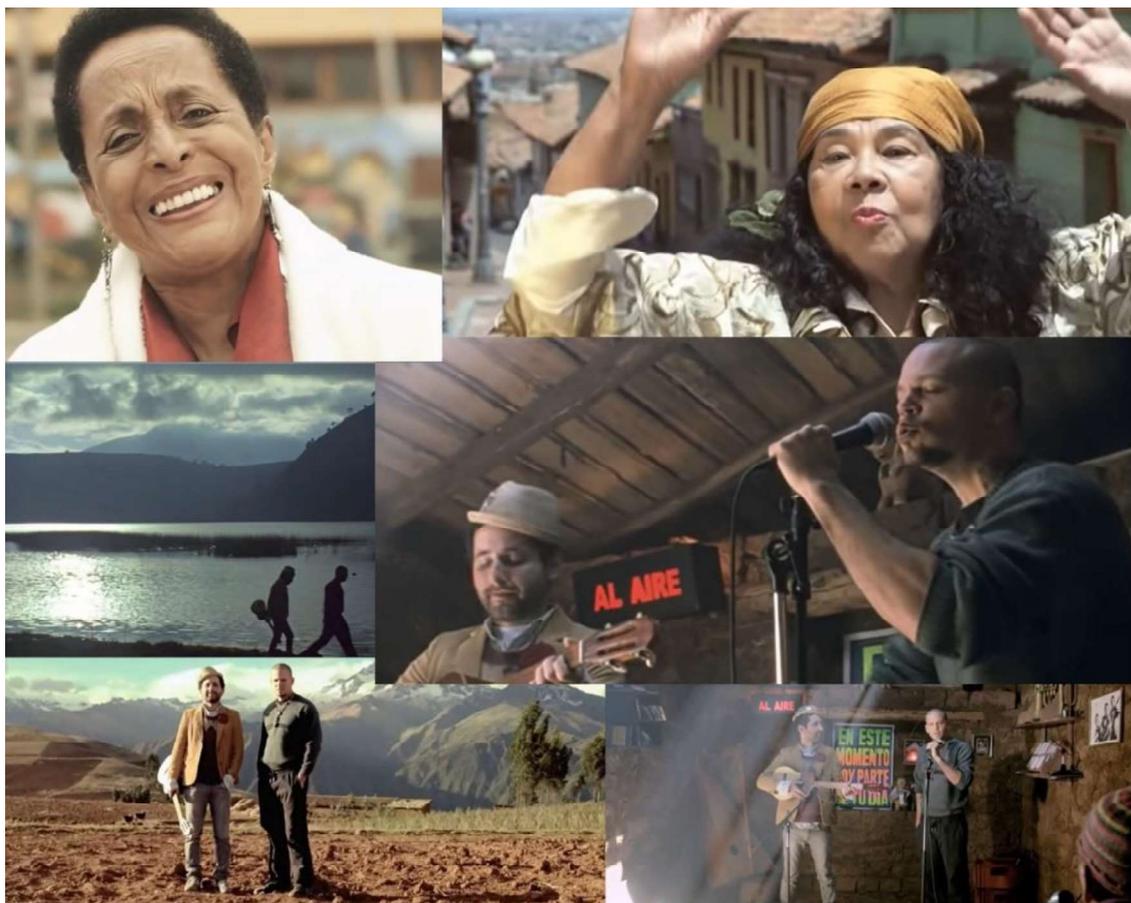
Passados mais de dois anos do furacão nível cinco chamado Maria que atingiu a região em setembro de 2017, causando mais de 3.000 mortes, dezenas de milhares de pessoas enfrentam situações de vulnerabilidade social e habitacional, utilizando lonas improvisadas como proteção após terem perdido suas casas. Um boletim de 2018 do Programa de Investigação de Mudanças Climáticas dos Estados Unidos, dirigido ao Congresso estadunidense, indicou que Porto Rico encontra-se em situação alarmante quanto à subida dos níveis de água em suas costas, por questões que também envolvem as importações realizadas em seus portos (AMNISTÍA INTERNACIONAL, 2020, p. 79-80). "*En octubre, las organizaciones de la sociedad civil celebraron el foro público 'Lar mar se levanta y nosotras también' para debatir las medidas contra el cambio climático, la subida de nivel de mar y su impacto en las comunidades en situación de mayor riesgo*" (AMNISTÍA INTERNACIONAL, 2020, p. 80).

5.2.3 A Canção

Calle 13 foi um grupo que permaneceu ativo entre os anos de 2004 e 2015. Nesse período, entre sua visibilidade e várias premiações, conquistou espaço e reconhecimento

pela identidade artística e postura ideológica dos integrantes. Mesmo após seu término, os artistas continuam fazendo música em seus projetos solo, mantendo suas posturas contra-hegemônicas. “*Sus canciones, las cuales están impregnadas de una protesta directa contra los regímenes políticos, sociales y económicos, así como los problemas de desigualdad, represión, discriminación, guerras y dictaduras*” (PRIETO, 2018, p. 62).

Figura 10 - imagens “Latinoamérica”



Fonte: 13 (2011⁵⁰)

A canção *Latinoamérica*, do duo porto-riquenho de *hip-hop*, faz parte do álbum “*Entren los que quieran*”, de 2011. Por misturar diferentes e distintos estilos e gêneros musicais, como o “*rap, rock, reguetón, cumbia, candombé, ska*, entre outros [...], a dupla acabou rotulada por parte da imprensa como ‘música urbana’” (BOMFIM, 2018, p. 73). Também é possível encontrar em seu trabalho elementos da dança em estilo *break*⁵¹ e o grafite.

⁵⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DkFJE8ZdeG8>. Acesso em: 10 out. 2019.

⁵¹ Estilo de dança de rua como parte da cultura do *hip hop*, criada por afro-americanos e latinos na década de 1970 nos Estados Unidos.

Embora o *rap*, o gênero musical de maior representação no seu trabalho, tenha sido apropriado pela grande indústria fonográfica na década de 1980, seus sentidos ligados a dar voz aos oprimidos e discriminados da sociedade residentes nas periferias permanecem. "Reconhecer-se no *rap* é atentar para um universo histórico de iniquidade via um produto que, nascido à margem dos discursos hegemônicos, tornou-se parte da industrial cultural" (BOMFIM, 2018, p. 74).

O *reguetón* presente na música do Calle 13 manifesta-se pelos fluxos de culturas entre o Caribe, América Latina e Estados Unidos. "As trocas culturais na migração de milhares de porto-riquenhos para a cidade de Nova York fizeram com que o *reguetón* chegasse às ilhas" (BOMFIM, 2018, p. 75).

Segundo Prieto (2018, p. 65), o Calle 13 também possui influência da Nueva Canción Latinoamericana, movimento que surgiu em 1960 contra as ditaduras na América latina, tornando a música um instrumento político e estético, suscitando um ideal crítico e transformador de realidades. "*Debido a los conflictos a causa de problemas sociales y políticos, el pueblo comienza a pensarse a sí mismo, a buscar formas de expresión en contra de un régimen sociopolítico represivo*". Conforme Prieto:

Se puede vincular La Nueva Canción con la agrupación Calle 13 porque la música se convierte en un vehículo de protesta y crítica sobre el consumismo, las instituciones y los sistemas sociopolíticos represivos. Calle 13 nunca negó su lucha antiimperialista, debido a que Puerto Rico, nacionalidad de los principales integrantes, vive su lucha interna. Pero no solo se enfocaba en los conflictos de su pueblo, sino en las necesidades políticas y sociales de todos los pueblos (PRIETO, 2018, p. 66).

A música "Latinoamérica" é um exemplo da exposição de tais ideais, expressando, no audiovisual e na letra, uma manifestação contra-hegemônica legítima.

A canção possui uma dinâmica crescente, inicia simplista, com percussão e cordas ao fundo, e vai se ampliando com a adição de outros instrumentos e vozes. Existe um tema instrumental que se repete em quase toda a música, que é a marcação do tempo da percussão. A música possui um trabalho muito rico de vocais, com vozes marcantes e reconhecidas do cenário cultural local.

Las voces de tres mujeres, quienes son figuras que luchan por la música popular. Susana Baca, cantante que rescata el folclore latinoamericano, revive la música afroperuana; María Rita Camargo, cantante brasileña de samba, y la Totó Momposina, cantante colombiana que rescata elementos africanos e indígenas como la cumbia (PRIETO, 2018, p. 69).

Embora o canto de Residente, vocalista do duo, siga em grande parte a forma *rap*, há diversas variações da vocalização e a participação das cantoras Totó La Momposina, da Colômbia, Susana Bacca, do Perú, e Maria Rita, do Brasil, sublinham a importância do canto melódico. Além disso, o arranjo que combina orquestração e diversos instrumentos folclóricos de países do continente (como marimba, charango e cajón), tocados pelo músico argentino Gustavo Santaolalla, produz uma sonoridade de matizes líricos (BOMFIM, 2018).

Sua estrutura possui uma forma que se repete com variações, contendo principalmente estrofe e refrão. Esses temas musicais apresentam modificações instrumentais e de vozes em suas exposições. Vejamos na tabela:

Figura 11 - estrutura “Latinoamérica”

Latinoamérica - estrutura musical		
Introdução		
estrofe	00:25	
refrão	01:06	
estrofe	01:46	variações
refrão	02:37	variações
ponte/transição	03:18	
estrofe	03:48	variações
ponte/final	04:08	

Fonte: autor

No videoclipe, a pulsação rítmica da música é ilusionada nos batimentos de um coração, na abertura e fechamento da música. As diversas etnias latino-americanas das diferentes regiões do continente são representadas durante todo o vídeo. O negro, o índio, o pardo, o branco, os que constituem a região pelos processos de imigração e mestiçagem que compõem o território de maior diversidade étnica do globo.

As várias cores e elementos culturais característicos da América Latina fazem-se presentes, assim como algumas vestimentas típicas, mas não são exibidos nenhuma bandeira ou nome de países. As línguas mais faladas na América Latina são cantadas, o espanhol e o português, embora nenhum idioma indígena esteja inserido.

A força laboral e braçal é intencionalmente demonstrada. “*En la canción se describe cómo es la identidad del hombre latinoamericano: [...] el hombre latinoamericano es considerado mano de obra*” (PRIETO, 2018, p. 69). Não existe um enfoque na vida urbana dos grandes centros – embora estejam presentes algumas cenas

nesses espaços-, é exibido o trabalho manual, sofrido, na terra e nos rios. Assim como o lazer das crianças filmado é brincadeiras e esportes na terra e na água, também de forma improvisada e espontânea.

Figura 12 - imagens “Latinoamérica”



Fonte: 13 (2011⁵²)

Figura 13 - imagens “Latinoamérica”



Fonte: 13 (2011⁵³)

⁵² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DkFJE8ZdeG8>. Acesso em: 10 out. 2019.

⁵³ (IDEM).

Alguns desenhos animados são os únicos trabalhos gráficos durante o vídeo que não são filmagens reais. Estes interagem com a letra da música em momentos de referência ao dinheiro e à natureza. A construção de um grafite é o momento que mais remete ao espaço urbano de uma cidade, pela expressão da arte urbana.

Figura 14 - imagens “Latinoamérica”



Fonte: 13 (2011⁵⁴)

O roteiro da história desenvolve-se com o Calle 13 em uma apresentação ao vivo em um programa de rádio, seguida de uma caminhada e interação com as pessoas em diferentes regiões e cenários locais de Porto Rico. As paisagens do clipe são todas reais, não são construções com *chroma key*⁵⁵. A natureza, as montanhas, os rios, o mar e a terra - em seu sentido natural, não urbano-, estão presentes em todo o decorrer do videoclipe.

Conforme a letra da música explicita:

⁵⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DkFJE8ZdeG8>. Acesso em: 10 out. 2019.

⁵⁵ Consiste em uma técnica de efeito visual, o qual se coloca uma imagem real sobre um fundo de cor sólida, possibilitando a edição que acrescenta uma imagem neste fundo.

A pesar de todos los problemas, posee una tierra muy valiosa, la naturaleza y paisajes que le rodea son maravillosos, majestuosos e incomparables que le proporcionan un aire puro. Los tesoros más preciados son la vida y la naturaleza, estos no pueden ser comprados. El pueblo latinoamericano es la mezcla de todas las culturas, es híbrido, mestizo. Un pueblo que respira lucha para mejorar sus condiciones (PRIETO, 2018, p. 69)

A produção constitui-se com o uso abundante de artefatos multicoloridos, com os movimentos da dança na interpretação corporal e com simbolismos por meio de olhares fixos que delinham horizontes carregados de significado. Constitui-se também nas roupas simples das pessoas, homens sem camisa, de chinelo e pés descalços, e nas várias atividades de trabalho e lazer que não se desenvolvem em ambiente urbano, devido aos espaços da natureza e interiorano. Muitas crianças são apresentadas brincando, aprendendo e estudando em espaços de educação populares, escolas de comunidades.

Figura 15 - imagens “Latinoamérica”



Fonte: 13 (2011)⁵⁶

⁵⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DkFJE8ZdeG8>. Acesso em: 10 out. 2019.

Figura 16 - imagens “Latinoamérica”



Fonte: 13 (2011⁵⁷)

Figura 17 - imagens “Latinoamérica”



Fonte: 13 (2011⁵⁸)

⁵⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DkFJE8ZdeG8>. Acesso em: 10 out. 2019.

⁵⁸ (IDEM).

Povos característicos de diferentes regiões e diferentes climas aparecem exibindo os rostos que não estão na mídia, não fazem parte do estereótipo estético comercial, vendido de acordo com o considerado como ideal, como perfeito, fabricado pela indústria dos cosméticos, da moda, do entretenimento e dentro das bases hegemônicas vigentes.

Figura 18 - imagens “Latinoamérica”



Fonte: 13 (2011⁵⁹)

Figura 19 - imagens “Latinoamérica”



Fonte: 13 (2011⁶⁰)

⁵⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DkFJE8ZdeG8>. Acesso em: 10 out. 2019.

⁶⁰ (IDEM).

Figura 20 - imagens “Latinoamérica”



Fonte: 13 (2011⁶¹)

Figura 21 - imagens “Latinoamérica”



Fonte: 13 (2011⁶²)

É significativo apontar que a expressão musical, aqui, aparece de forma

⁶¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DkFJE8ZdeG8>. Acesso em: 10 out. 2019.

⁶² (IDEM).

equilibrada em relação as outras artes, não apenas por ser uma obra audiovisual, mas mais do que isso, por ser complementada a ponto de integrar-se de forma heterogênea com a fotografia e o vídeo, numa perfeita combinação da integração das artes.

Tal característica também é reflexo da contemporaneidade, em que o visual ganha cada vez maior destaque - pelos seus estímulos diversos e envolventes no mundo virtual e dos padrões estéticos da indústria do *marketing*. Na tendência praticamente indissociável de se vincular outros estímulos, sensações e percepções artísticas nas diferentes linguagens e nos diferentes meios de propagação das produções, a inserção da imagem atrelada à música ganha mais espaço.

Em termos de mercado, seus números são expressivos, visto que, além dos artistas terem grande projeção em nível internacional e suas obras serem premiadas em grandes eventos de premiação, eles são atuantes nas lutas latino-americanas e aparecerem constantemente defendendo seus discursos na grande mídia, além de se vincularem a outras personalidades presentes em tais meios.

Entre 2006 e 2015, o duo esteve presente em grandes prêmios de nível internacional, somando quatro edições do Grammy, quatro edições do Grammy Latino, uma do Billboard Latin Music Awards, três do Los Premios MTV Latinoamérica, uma do Instituto Cubano de la Música e um do Ateneo Puertorriqueño. Ao todo, somaram 32 indicações, das quais venceram em 28 categorias. Entre elas, as mais recorrentes foram de melhor álbum, melhor gravação/canção, melhor videoclipe e melhor artista urbano (WIKIPÉDIA⁶³, 2020⁶⁴).

O trabalho que compreende "Latinoamérica" figura com quatro prêmios no Prêmio Grammy Latino de 2011, ano de seu lançamento. São eles, álbum do ano, melhor álbum de Música Urbana, gravação do ano e canção do ano (WIKIPÉDIA, 2020⁶⁵). Isto se reflete nos números em suas principais plataformas virtuais. Em sua página oficial na rede social Facebook, possui mais de 5.200.000 seguidores (FACEBOOK, 2020a⁶⁶). No Spotify, mais de 4.500.000 ouvintes mensais. A canção "Latinoamérica", na mesma plataforma, possui mais de 66.744.000 execuções (SPOTIFY, 2020a⁶⁷). O videoclipe na

⁶³ Entendemos que o site Wikipédia não é uma fonte comumente usada, visto que ele permite a edição de conteúdo por diferentes usuários. No entanto, citamos por ele conter, de forma organizada e completa, a relação dos prêmios mencionados, que foram confirmados separadamente em outras fontes.

⁶⁴ Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Calle_13#Pr%C3%AAmios_e_indica%C3%A7%C3%B5es. Acesso em: 26 abr. 2020.

⁶⁵ (IDEM).

⁶⁶ Disponível em: <https://www.facebook.com/calle13oficial/about>. Acesso em: 26 abr. 2020.

⁶⁷ Disponível em: <https://open.spotify.com/artist/0yNSzH5nZmHzeE2xn6Xshb>. Acesso em: 26 abr. 2020.

plataforma Youtube, mais de 153.597.000 de *players* (13, 2011⁶⁸).

Mesmo que tais números façam parte de um mecanismo de gerenciamento e controle de acordo com determinados dispositivos da indústria do entretenimento e o grupo tenha uma relação direta com o *business* da música que não pode ser ignorada, é relevante o reconhecimento por um trabalho de extrema representatividade.

Em relação a manter-se um artista autêntico e fiel ao seu ideal de trabalho e em ter êxito na grande indústria musical, Residente respondeu em entrevista enquanto divulgava seu trabalho solo mais recente que:

Hay que diferenciar la industria musical y otros circuitos de difusión. La industria está compuesta por personas y si bien, algunas son más proclives a los números, otras no. Yo he hecho, lo que he querido. Estoy acostumbrado a trabajar tanto solo como en grupo también. Siempre encuentras gente que valora tu trabajo, que apuesta a tu creación porque saben que los haces con honestidad y te estimulan. Los que te apoyan, están ahí y te promueven. Pero existen también otros circuitos de divulgación como Youtube y Google y esos circuitos no siempre respaldan la música de proyectos que están hechos con integridad. Así que mantenerse fiel en sus valores como artista es todo un reto (*apud* PUNTOLATINO, 2017⁶⁹).

Em consonância com essas declarações, como frente política no contexto que envolve seu país, algumas de suas músicas com o Calle 13 e trabalhos solos tratam “*a favor de la descolonización de Puerto Rico de Estados Unidos, en contra del porte de armas y la trata de personas, sobre las irregularidades en los medios de comunicación, la búsqueda de la justicia por asesinatos y la defensa de la educación pública y gratuita*” (PRIETO, 2018, p. 62).

O trabalho do duo foi alicerçado nas expressões artísticas, no discurso ideológico e na valorização da luta social, numa perspectiva que visa à emancipação latino-americana, seu enaltecimento cultural e independência sociopolítica. A música “Latinoamérica” é a confirmação autêntica de tal ideal.

5.3 MÚSICA SANTIAGO (2014) - NEWEN AFROBEAT

5.3.1 Ficha Técnica

País: Chile.

⁶⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DkFJE8ZdeG8>. Acesso em: 10 out. 2019.

⁶⁹ Disponível em: <https://www.puntolatino.ch/musica/musica-entrevistas/9174-2017-entrevista-a-residente>. Acesso em: 27 abr. 2020.

Álbum: Newen Afrobeat.

Duração: 13:31 minutos.

Integrantes: Nicolás Urbina voz e direção, Klaus Brantmayer sax alto, Marcelo Morales sax tenor, Cristóbal Dahm sax barítono, Mauricio Sánchez trompete, Enrique Camhi trompete, Sebastián Crooker guitarra, Martín Concha guitarra, Álvaro Quintas baixo, Tito Gevert bateria, Galita Ramírez tumbadora, Tomás Pavez percussão africana, Macarena Rozic vos e xequerê, Francisca Castro voz e xequerê, María Francisca Riquelme voz e xequerê.

Colaborações: Pedro Foncea, C-Funk, Nano Stern e Pascuala Ilabaca.

Produção: Nicolás Urbina e Chalo Gonzáles.

Gravado nos Estudios del Sur e Estudios Triana.

5.3.2 Contextos e Ações

O Chile vive um cenário político de extrema direita, de certa maneira extremamente prejudicial à população menos favorecida. Centrada no capital, opera com medidas que favorecem grandes fortunas. O impacto do neoliberalismo no país veio com medidas que primaram pela desregulamentação dos mercados, liberalização do comércio exterior e promoção de investimentos estrangeiros que acentuaram a precariedade da mão de obra para o trabalho; pela redução de gastos públicos, busca de equilíbrio fiscal pelo aumento de impostos, autonomia da política monetária e privatização de serviços, empresas e indústrias estatais (ROMO; GARCÍA, 2015).

O governo está nas mãos de uma coalizão política maquinada e conectado ao modelo neoliberal. Para salientar, basta expor que o presidente Sebastián Piñera *“es uno de los empresarios más ricos del país y que su fortuna la había hecho en negocios vinculados a las privatizaciones emprendidas en ditadura”* (ROMO; GARCÍA, 2015, p. 130).

As políticas implementadas resultaram na privatização de uma parte significativa dos níveis da educação e, conseqüentemente, em uma participação crescente de famílias no financiamento escolar, aumentando a dificuldade e distanciamento de uma formação acadêmica dos estudantes chilenos, *“fenómeno que es entendido como el fin del Estado docente –expresión que designa al protagonismo que tendrá el Estado en educación desde principios del siglo XX* (ROMO; GARCÍA, 2015, p. 124).

Tais acontecimentos vêm se acentuando no decorrer do tempo. Em 2011, milhares

de estudantes foram às ruas protestar contra tais políticas educacionais. "*Esta juventud dejó al descubierto, con banderas que en América Latina flamean hace al menos cien años, muchas de las precariedades e ilusiones que atraviesan a una sociedad que hasta entonces se percibía como una de las lumbreras del capitalismo mundial*" (ROMO; GARCÍA, 2015, p. 119-120). Entre os principais motivos de luta da juventude estudantil, estavam:

La insostenible presión económica que aquejaba, como todavía lo hace, a los segmentos del estudiantado con menores ingresos económicos. [...] porque es el estudiantado de los sectores más pobres el que más debe endeudarse para educarse y porque muchas veces éste se ve empujado a desertar de la universidad para trabajar en pro del sustento de su familia. Todo lo cual hace que no sea raro constatar que al final del periplo escolar muchas personas se vean sin un título universitario pero sí con una gran deuda (ROMO; GARCÍA, 2015, p. 127-128).

Como agravante, as dificuldades sociais em inúmeros aspectos vêm aumentando. O ano de 2019 foi marcado por protestos e repressão estatal no Chile. O governo implantou diversas medidas de controle contra os movimentos estudantis, indígenas *mapuches* e grupos feministas. Em 18 de outubro de 2019, o presidente Sebastián Piñera decretou estado de emergência em algumas cidades do país. O Estado empregou a força policial nacional (Carabineros) e do exército para conter as manifestações, ocasionando inúmeros casos de violência e abuso aos direitos humanos, resultando em 31 mortes durante os protestos (AMNISTÍA INTERNACIONAL, 2020).

Según el Ministerio de Salud, más de 13.000 personas habían resultado heridas durante los dos primeros meses de protestas, y la Fiscalía de Chile había registrado más de 2.500 denuncias de violaciones de derechos humanos, de las que más de 1.500 eran de tortura y otros tratos crueles, inhumanos o degradantes, y más de 100 eran de delitos de carácter sexual cometidos por funcionarios públicos. Según los Carabineros, ninguno de sus agentes había muerte, pero más de 2.000 habían resultado heridos. [...] De cada cuatro muertes causadas por las fuerzas de Estado al menos tres lo fueron a manos de miembros del ejército, y una a manos de un caribinero (AMNISTÍA INTERNACIONAL, 2020, p. 31).

Com frequência, foram usadas armas letais contra os manifestantes. Armas menos fatais foram usadas de maneira injustificada, generalizada e indiscriminada, muitas vezes, direcionadas para a cabeça. "*Hasta diciembre, el Instituto Nacional de Derechos Humanos (INDH) registró más de 350 casos de traumas oculares causados principalmente por perdigones de escopeta*" (AMNISTÍA INTERNACIONAL, 2020, p. 31).

Usando gás lacrimogênio, diversos casos de ofensiva a jornalistas e transeuntes que documentavam os protestos foram registrados. Ataques às habitações, escolas, universidades e até hospitais também ocorreram (AMNISTÍA INTERNACIONAL, 2020).

Entre os motivos dos protestos, estavam as dificuldades e precariedades econômicas da população; o descontentamento com o governo que continuou levando adiante projetos industriais que exploram e devastam recursos naturais, sem levar em conta o consentimento prévio e informado dos povos indígenas afetados; a lei de 2017 que permitia a mulher abortar legalmente em três condições específicas: quando a vida da mulher corre perigo, quando o feto possui má formação ou é resultado de estupro. Essa lei não foi levada à frente pelo conjunto sociopolítico que devia garantir sua empregabilidade e as informações sobre tais direitos sexuais e reprodutivos não chegaram à grande população; o congresso debateu projetos sobre o matrimônio e adoção de criança por pessoas do mesmo sexo, mas nenhum dos projetos foi aprovado durante o ano; ocorreram irregularidades e arbitrariedades por parte do órgão responsável pela regularização da entrada de imigrantes, refugiados e requerentes de asilo, que deveriam garantir direitos humanos, mas resultaram em negação de acesso e deportações (AMNISTÍA INTERNACIONAL, 2020, p. 32).

5.3.3 A Canção

Formada em 2009, na cidade de Santiago do Chile, Newen Afrobeat é a primeira orquestra de *afrobeat*⁷⁰ chilena, resgatando esse estilo musical dos anos 1970 e reunindo gêneros musicais como o *funk*, o *jazz* e ritmos africanos. Sua música:

Es la unión de la tradición africana con el patrimonio musical latinoamericano y esto se ve reflejado en el nombre con que fue bautizada la banda. “Newen” es una palabra tomada del mapudungun, lengua del pueblo mapuche, uno de los principales pueblos indígenas de Chile. “Newen” significa fuerza o el espíritu que se manifiesta en todas las cosas. Newen Afrobeat es entonces afrobeat con fuerza, con espíritu (AFROBEAT, 2020⁷¹).

Fortemente inspirado pelo *afrobeat*, o estilo musical que se tornou reconhecido pelo trabalho da nigeriana Fela Kuti, o grupo é liderado por um respeitado trio de

⁷⁰ Afrobeat é uma música popularizada na África na década de 1970, combinando a percussão africana e seus estilos vocais com a música yorubá, *jazz*, *highlife* e *funk*.

⁷¹ Disponível em: <https://www.facebook.com/pg/newen.afrobeat/about/>. Acesso em: 14 mar. 2020.

mulheres cantoras e compositoras. Suas canções estão repletas de temas relacionados à natureza, aos direitos indígenas e das mulheres e aos aspectos culturais da América Latina. "*Sus tres álbumes lanzados hasta la fecha celebran el medio ambiente, los derechos indígenas, el empoderamiento de las mujeres y el multiculturalismo con una energía increíble, grandiosas voces y una gran dirección musical*" (HOFFNER, 2019⁷²).

De acordo com González (2016b), a música popular chilena é uma música sem raízes africanas manifestas e com baixos índices de miscigenação, que, juntamente com a indústria da música, permitiram a construção de referências comuns de identidade. Desse modo, o campo da música popular no Chile tem sido amplamente nutrido pela música popular europeia, estadunidense, latino-americana e caribenha, gerando fenômenos interessantes de apropriação e ressignificação.

Nesses processos de construção identitária, a música do grupo manifesta-se com representatividade e pluralidade, em um movimento que traz, como sua maior influência, uma música de origem africana, com muitos elementos performáticos da dança e do corpo associados. Relacionando-se essas representações ao contexto chileno, conforme Spencer (2013, p. 11):

La presencia del cuerpo en los estudios musicales chilenos aún es escasa y poco visible. Parte de este silencio es atribuible al peso histórico de ciertas líneas hegemónicas de la musicología del siglo XX que —de la mano del historicismo, el nacionalismo y el folclorismo— priorizaron las búsqueda de fuentes escritas para la reconstrucción repertorial y cronológica de la música, dejando en un plano secundario aspectos sensoriales de la experiencia musical.

O grupo também possui influências da Nova Canção chilena, movimento situado como parte das lutas pela mudança social entre a década de 1960 e 1970, que desempenhou um papel fundamental na mobilização da população em uma causa comum. "*Entre los principales aportes ideacionales, es relevante la instalación de la Nueva Canción como un movimiento que se sitúa en y afirma la vida de los que están en la exterioridad del sistema vigente*" (ROJAS, 2018, p. 159-160).

O movimento dispunha de um trabalho de colaboração criativa entre os artistas. As inovações da Nova Canção consistiam na "*unión entre lo popular y lo docto, el uso de ritmos de otros lugares de América Latina, la redefinición de la identidad chilena, la mezcla con elementos del rock, el desarrollo de la música popular instrumental, y las*

⁷² Disponível em: <https://es.mongabay.com/2019/10/chile-newen-afrobeat-entrevista/>. Acesso em: 24 mar. 2020.

letras comprometidas y con conciencia social” (ROJAS, 2018, p. 159), gerando um trabalho que se engajava na música de caráter popular e urbano.

As particularidades de tais expressões musicais urbanas influenciaram o desenvolvimento dos estudos da música popular chilena, com a preponderância da pesquisa musicológica direcionada ao século XX, período de engrandecimento da música popular no mundo. *"En efecto, instalada en la musicología anglosajona desde la década de los años 70, la música popular ya empezó a ser estudiada por la musicología chilena en 1980, tendencia que se mantiene de manera creciente hasta la actualidad"* (GONZÁLEZ, 2016b, p. 61). Conforme o autor:

Es posible vislumbrar como dentro del ámbito musical urbano ha florecido un proceso de hibridación que pretende entre otras cosas, entregarle características de identidad propia a un constructo musical, que en la mayoría de los casos está fuertemente vinculado a procesos de construcción y significación, propios de la música popular occidental (GONZÁLEZ, 2016b, p. 53).

Como em outras partes do mundo, no Chile, há uma série de características geográficas, históricas, demográficas e políticas que influenciaram as práticas musicais desenvolvidas em seu território. Essas propriedades, em suas particularidades, acabaram por direcionar a atividade de pesquisa musicológica no país, à medida em que exerceram influência sobre as ciências da música.

Musicapopular.cl (2020b⁷³) respalda que mais do que uma tendência múltipla e do que um movimento formal, a fusão latino-americana é uma expressão que nos permite designar os vários resultados que gerações de criadores, músicos e grupos chilenos obtiveram ao longo de cinco décadas a partir do cruzamento entre as ricas fontes de música do continente adotadas no Chile. *"[...] pasa por la fusión de conjuntos de la Nueva Canción Chilena, se mezcla con el instinto del rock y llega hasta compositores, intérpretes y conjuntos de la actualidad, abiertos al jazz, la música basileña y las raíces europeas"*.

Ainda, conforme Musicapopular.cl (2020b⁷⁴), interações culturais e viagens ao redor do mundo levaram ao nascimento da fusão étnica e uma música moderna baseada nos conceitos influentes de miscigenação e globalização no final do século. No contexto chileno, o termo envolve duas orientações musicais que, no primeiro mundo, eram

⁷³ Disponível em: <http://www.musicapopular.cl/generos/>. Acesso em: 30 jun. 2020. Tradução do autor.

⁷⁴ (IDEM).

conhecidas como *world music* e *new age*. Enquanto o primeiro resgata instrumentos vernaculares e ritmos folclóricos de diferentes latitudes, o segundo é orientado para a criação de música atmosférica, reflexiva e até terapêutica. "*La fusión étnica, entonces, agrupa ambas líneas y en Chile se ha desarrollado con fuerza y presencia desde los años '80, a través del trabajo de compositores y agrupaciones que han descubierto en África, India, Medio Oriente, el mundo celta o el mundo mapuche sus inspiraciones*".

Em entrevista concedida ao site Mongabay, Tomás Pavez, um dos fundadores do grupo, elucida que as combinações dos elementos do Newen dão-se em aspectos musicais, ideológicos e culturais, pela necessidade de integrar tais fundamentos da cultura local, ao invés de criar diferenças (*apud* HOFFNER, 2019⁷⁵). Em entrevista ao site Afropop Worldwide, a cantora e dançarina Macarena “Maca” Rozic e o saxofonista Klaus Brantmayer apontaram várias questões pertinentes ao reconhecimento do que consiste no trabalho do grupo. Klaus Brantmayer (*apud* DEUTSCH, 2019⁷⁶) narra que alguns membros do coletivo têm predileção ao *funk*, outros ao *jazz* e outros ao teatro, mas o grupo é o ponto em que todos os interesses encontraram-se. As diferentes artes complementam-se e tornam tudo mais expressivo na música, dança e produção. “*Newen Afrobeat, más que una orquesta, es una familia en busca de la expresión genuina a través de la música y la danza*” (AFROBEAT, 2020⁷⁷).

Os povos indígenas são representados em seu trabalho, expondo a necessidade do respeito territorial e cultural, em que as tradições não sejam anuladas pelos interesses privados do mercado. Segundo Pavez (*apud* HOFFNER, 2019⁷⁸), o Estado chileno não reconhece os limites das terras mapuches, ofertando-as para hidrelétricas e companhias madeireiras. Maca transparece em sua fala que:

Nós não somos diretamente mapuche, mas todas as pessoas no Chile têm raízes mapuche. Eles eram as pessoas que moravam naquele território por muitos anos, mais do que o povo espanhol. [...] Eles são o povo da terra. Eles fazem parte disso. Eles estão lutando por isso. E o Estado chileno é muito opressivo [...]. Afrobeat para nós é música de resistência. É sobre as antigas colônias tentando se libertar (*apud* DEUTSCH, 2019⁷⁹).

⁷⁵ Disponível em: <https://es.mongabay.com/2019/10/chile-newen-afrobeat-entrevista/>. Acesso em: 24 mar. 2020.

⁷⁶ Disponível em: <https://afropop.org/articles/newen-afrobeat-a-chilean-collective-inspired-by-felas-music-and-activism>. Acesso em: 24 mar. 2020.

⁷⁷ Disponível em: <https://www.facebook.com/pg/newen.afrobeat/about/>. Acesso em: 14 mar. 2020.

⁷⁸ Disponível em: <https://es.mongabay.com/2019/10/chile-newen-afrobeat-entrevista/>. Acesso em: 24 mar. 2020.

⁷⁹ Disponível em: <https://afropop.org/articles/newen-afrobeat-a-chilean-collective-inspired-by-felas-music-and-activism>. Acesso em: 24 mar. 2020. Tradução do autor.

Em relação à representatividade das mulheres no grupo e em suas letras, Pavez (*apud* HOFFNER, 2019⁸⁰) expressa que *"toda persona tiene derecho a vivir sin sentirse discriminada, y las mujeres siempre han luchado por condiciones mejores e iguales. Compartir conocimiento de esto es [sobre] la revolución"*. Klaus (*apud* DEUTSCH, 2019⁸¹) declara que "as raízes do patriarcado estão em nossa cultura, na nossa maneira de pensar e agir, e não temos consciência disso o tempo todo. [...] Ahamos que o mundo precisa mais de uma perspectiva coletiva".

Figura 22 - orquestra Newen Afrobeat



Fonte: DEUTSCH (2019⁸²)

As ricas vestimentas dos artistas, que são visíveis em suas apresentações, são confeccionadas pelos próprios músicos. Maca expõe que "nós fizemos as roupas que vestimos no palco. Coletamos tecidos quando estávamos na África na primeira vez em que fomos para Felabration⁸³ e novamente no ano passado" (*apud* DEUTSCH, 2019⁸⁴). Em relação à presença dos ritmos africanos do *afrobeat* na sua música, a musicista fala

⁸⁰ Disponível em: <https://es.mongabay.com/2019/10/chile-newen-afrobeat-entrevista/>. Acesso em: 24 mar. 2020.

⁸¹ Disponível em: <https://afropop.org/articles/newen-afrobeat-a-chilean-collective-inspired-by-felas-music-and-activism>. Acesso em: 24 mar. 2020. Tradução do autor.

⁸² Disponível em: <https://afropop.org/articles/newen-afrobeat-a-chilean-collective-inspired-by-felas-music-and-activism>. Acesso em: 24 mar. 2020.

⁸³ Felabration é um festival anual de música realizado na Nigéria em memória à Fela Kuti, nigeriano músico e ativista dos direitos humanos expoente da música afrobeat.

⁸⁴ Disponível em: <https://afropop.org/articles/newen-afrobeat-a-chilean-collective-inspired-by-felas-music-and-activism>. Acesso em: 24 mar. 2020. Tradução do autor.

da supressão da origem negra no Chile:

No Chile, ou melhor, em toda a América do Sul, não há informações reais sobre a África. Há muita ignorância sobre esse grande continente que tem muitas culturas diferentes, mas apenas pensamos nisso como "África". [...] É assim que fomos educados. Na escola, eles nos ensinaram apenas uma "história mundial" geral e essa é realmente apenas a história da Europa nos livros. [...] Queremos compartilhar esse reconhecimento e mostrar às pessoas no Chile através do espírito e da música, a conscientização das raízes africanas na América do Sul e do Norte (*apud* DEUTSCH, 2019⁸⁵).

Desde as expressões de origem afro desenvolvidas na América Latina nos tempos de escravidão, até mais recentemente na modernidade, o processo de aculturação eurocêntrico subjugou-as, invalidando a riqueza e complexidade que as envolviam. Presente na maior parte do território latino-americano e exercendo influência direta em muitos dos gêneros musicais representativos desses locais, não se reconhece ou dá a devida importância às origens africanas, pois seus recursos, sua história e sua expressividade não são consideradas nos livros de história, nem nos estudos das práticas artísticas nas suas diferentes linguagens, de um modo geral. As raízes africanas estão presentes e fazem parte do complexo cultural que desenvolveu e estabeleceu a cultura latino-americana, mas são ignoradas na educação como mecanismo de subjugação pela constituição da colonialidade.

Figura 23 - orquestra Newen Afrobeat



Fonte: DEUTSCH (2019⁸⁶)

⁸⁵ Disponível em: <https://afropop.org/articles/newen-afrobeat-a-chilean-collective-inspired-by-felas-music-and-activism>. Acesso em: 24 mar. 2020. Tradução do autor.

⁸⁶ (IDEM).

O trabalho do grupo é tão contundente que muitos ativistas usam sua música e suas letras como forma de criar consciência nas pessoas. *"La mayoría de la gente le gusta mucho la pista de audio de apertura de nuestro primer álbum, donde José 'Pepe' Mujica, el expresidente de Uruguay, habla de tener una visión futurista de nuestras condiciones humanas reales"* (HOFFNER, 2019⁸⁷). Suas letras:

Recogen la inquietud de las nuevas generaciones que quieren ver un nuevo mundo, un mundo libre donde podamos reconocer que siempre hemos sido Uno. Este mensaje ha hecho eco en las nuevas generaciones de jóvenes chilenos que ya no tienen miedo a decir la verdad, a bailar y a cantar con fuerza por su libertad en el marco de una sociedad que está despertando (AFROBEAT, 2020⁸⁸).

A música “Santiago”, citada anteriormente, faz parte do álbum auto intitulado “Newen Afrobeat”. Seu prólogo tem a duração de três minutos e apresenta um discurso do então presidente do Uruguai, José Mujica, na Assembleia Geral das Nações Unidas (ONU) em 2013. O chefe de Estado fez críticas contra-hegemônicas à economia globalizada e à opressão, à exclusão e à desigualdade social, ao capitalismo e neoliberalismo desenfreado, e ao individualismo em um discurso que impactou as Nações Unidas. Destacamos alguns trechos de sua fala, como quando inicia declarando que *“prometemos una vida de derroche y despilfarro, en el fondo constituye una cuenta regresiva contra la naturaleza y contra la humanidad. Civilización contra la sencillez, contra la sobriedad, contra todos los ciclos naturales”* (AFROBEAT, 2014⁸⁹). Continua em relação à desigualdade social, a qual *"la economía globalizada no tiene otra conducción que el interés privado de muy pocos. La gran tarea para nuestros pueblos, en nuestra humilde manera de ver... es el todo. Sería imperioso lograr consensos planetarios para desatar solidaridad hacia los más oprimidos"* (IDEM). Prossegue destacando outros elementos da teoria política e indústria de consumo:

Nuestra época es potentosamente revolucionaria como no ha conocido la historia de la humanidad. Pero no tiene conducción consciente, o menos conducción simplemente instintiva. Mucho menos todavía, conducción política organizada, porque ni siquiera hemos tenido filosofía precursora. Necesitamos gobernarnos a nosotros mismos, o sucumbiremos. Este es nuestro dilema. [...] Pensemos en las causas de fondo, en la civilización del despilfarro.

⁸⁷ Disponível em: <https://es.mongabay.com/2019/10/chile-newen-afrobeat-entrevista/>. Acesso em: 24 mar. 2020.

⁸⁸ Disponível em: <https://www.facebook.com/pg/newen.afrobeat/about/>. Acesso em: 14 mar. 2020.

⁸⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MXLTx2rJMKw>. Acesso em: 10 out. 2019.

En la civilizacion del insistir que lo que estas tirando es tiempo de vida humana malgastado. Derrochando en cuestiones inutiles (AFROBEAT, 2014⁹⁰).

Enquanto ocorre a locução, um tema musical instrumental em *loop*⁹¹ desenvolve-se ao fundo numa crescente dinâmica e adição de instrumentos. O início dá-se com a guitarra e, progressivamente, vão se inserindo percussão, baixo, vozes e instrumentos de sopro. A música possui uma estrutura que se apresenta de forma progressiva pelas profusas variações que ocorrem no que seria a repetição de uma estrofe, mesmo que contenha um tema principal, que também se desenvolve com variações. Vejamos a tabela:

Figura 24 - estrutura “Santiago”

Santiago - estrutura musical		
Prelúdio		
Introdução	03:00	
tema	04:16	
solo	04:39	
tema	06:43	Variações
solo	07:57	
tema	09:27	Variações
solo	11:04	
tema	12:15	Variações
Final	13:00	

Fonte: autor

A maior parte da música é instrumental, com diferentes arranjos nos temas, solos com caráter improvisatório e uma identidade musical única. A massa sonora que os diferentes instrumentos possibilitam, aliados aos seus timbres característicos, proporcionam uma sonoridade que contribui com a natureza da diversidade que a música representa.

O que essa música com numerosos componentes instrumentais comunica - além dela mesma-, é a pluralidade da fusão dos instrumentos como soma aos elementos rítmicos, harmônicos e melódicos. O virtuosismo e a expressão dos artistas que têm o poder de, pelos seus solos, improvisos e criações, desenvolver frases (musicais) exímias enquanto artifício eloquente - e discursivo.

Quando entram as partes vocais, a letra mostra-se contundente. Os versos da

⁹⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MXLTx2rJMKw>. Acesso em: 10 out. 2019.

⁹¹ Tradução "ciclo". Loop é o termo mais comumente empregado no meio musical.

música trazem pontos de crítica quanto à desigualdade social, à diferença entre quem tem ou não acesso à educação e ao trabalho desigual. “*Como gente con dinero, Se puede educar, Si es que hay gente sin dinero, Tiene que trabajar, Ya no queda mas tiempo, Nos tenemos que agrupar, Para generar conciencia, Las diferencias acabar*” (AFROBEAT, 2014⁹²). Os versos seguintes dão continuidade:

Un cabro de diecisiete años, Recogiendo cartón con su hermana menor en Santiago, Una señora, recogiendo basura, Mientras el neoburgues le paga a su nana aquí en Santiago, Ya que es un sistema de dinerito dineral, El que no tiene tiene que luchar aqui en Santiago, Esto pasa, esto pasa pasa pasa, Esto pasa en todo el Mundo! (AFROBEAT, 2014⁹³).

Em sua última parte, a letra questiona a passividade das pessoas frente aos problemas coletivos, concluindo com uma fala de perseverança, “*Voy caminando por santiago, Miro la gente, Miro la montaña, La gente muda, Nadie dice nada, Diferencia establecida, Y nadie dice nada, Unos recogen cartón, Y otro pueden estudiar, Yo se que va a cambiar, Yo se que sono mas*” (AFROBEAT, 2014⁹⁴).

Figura 25 - orquestra Newen Afrobeat



Fonte: DEUTSCH (2019⁹⁵)

⁹² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MXLTx2rJMKw>. Acesso em: 10 out. 2019.

⁹³ (IDEM).

⁹⁴ (IDEM).

⁹⁵ Disponível em: <https://afropop.org/articles/newen-afrobeat-a-chilean-collective-inspired-by-felas-music-and-activism>. Acesso em: 24 mar. 2020.

Em termos de mercado, trata-se de uma música fora dos padrões comumente veiculados. Sua duração é longa, possui predominância do instrumental e a presença de muitos solos. Sua forma estrutural não é padronizada como costuma ser a música da grande mídia. A própria formação e apresentação do grupo, assim como os ritmos empregados, não são notáveis na grande imprensa, o que não impede, no entanto, que seus números tenham expressividade.

Nas suas plataformas virtuais, em sua página oficial na rede social Facebook, o grupo possui mais de 37.000 seguidores (FACEBOOK, 2020d⁹⁶). No Spotify, são mais de 75.000 ouvintes mensais. A música "Santiago", na mesma plataforma, possui mais de 1.400.000 execuções (SPOTIFY, 2020b⁹⁷). Na plataforma Youtube, o grupo possui mais de 20.000 inscritos e o álbum, que contempla a música, mais de 1.400.000 *players* (YOUTUBE, 2020b⁹⁸).

5.4 OUTRAS OBRAS

As próximas nove obras são tratadas de forma mais breve por se buscar outros exemplos e outras nuances nesse universo, pela escolha da significância da obra e não necessariamente pela região. A análise objetiva outros pontos de escuta em sua relação decolonial, tratando de seções características e representativas de tais propostas.

Nesta parte, embora haja enfoque em uma das obras de cada artista, abrem-se outros exemplos de trabalhos deles, demonstrando diferentes concepções. Assim, na sequência, apresentam-se mais duas obras do Brasil e duas do Chile, reforçando seu protagonismo sociocultural e artístico na América Latina, em suas perspectivas de crítica e representatividade.

Ademais, trazemos um grupo e um duo colombianos, um artista equatoriano, uma banda mexicana e um duo com nacionalidades do Peru e Venezuela. Essas outras propostas contribuem com a pesquisa por trazer diferentes abordagens musicais, ressignificando práticas contemporâneas. São carregadas de elementos com fusões entre instrumentação e ritmos característicos da América Latina, além de elementos de uma

⁹⁶ Disponível em: <https://www.facebook.com/newen.afrobeat/about/>. Acesso em: 26 abr. 2020.

⁹⁷ Disponível em: <https://open.spotify.com/artist/0PTJ848ulShbjTx2yqaAlb#> = . Acesso em: 26 abr. 2020.

⁹⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCTHMwr5NTvQ0MWbq0nbeP-w/videos>. Acesso em: 26 abr. 2020.

música referenciada internacionalmente.

Além disso, outros componentes visuais são apresentados como perspectivas de protestos e subjetividades características da América Latina, assim como do discurso de emancipação aqui objetivado.

5.4.1 Brasil

Inúmeras outras expressões artísticas valem-se da proposta e intenção de trazer a representatividade, as lutas e as angústias de um sistema humanamente falho, demasiado corrupto, violento, patriarcal, estereotipado, capitalista neoliberal, fascista e hegemônico.

Como apêndice, trazemos o trabalho do grupo curitibano Mulamba. Por meio da linguagem musical e performances contundentes, o grupo de seis mulheres aborda temas relacionados à representatividade e lutas do feminismo: a violência urbana, a violência sexual, o feminicídio, a pobreza e as desigualdades sociais, o empoderamento feminino, o protagonismo feminino na música nacional e a temática de cunho político. Por meio de uma música que mistura influências do Rock e da MMPB, são

mulheres com vozes dissonantes, que saem das entranhas e têm muito a dizer, elas representam um grito, um suspiro de encantamento, um furacão. As integrantes reforçam o protagonismo feminino na música nacional [...], são contundentes em reiterar os anseios e as inquietações de quem transforma a luta pela igualdade de gênero em batalha diária (MULAMBA, 2020⁹⁹).

Uma de suas principais composições é a música “P.U.T.A”. A gravação traz uma atmosfera sombria para falar sobre a violência, descrevendo os passos de uma mulher que transita nas ruas com seus medos, angústias e anseios perante a hostilidade masculina. "Ontem descii no ponto ao meio dia, contramão me parecia, na cabeça a mesma reza, Deus que não seja hoje o meu dia, faço a prece e o passo aperta, meu corpo é minha pressa" (MULAMBA, 2018¹⁰⁰). Ela faz narrações de um ataque sexual, "painho quis de janta eu, tirou meus trapos, e ali mesmo me comeu, de novo a pátria puta me traiu, eu sirvo de cadela no cio, e eu corro, pra onde eu não sei, socorro, sou eu dessa vez" (IDEM). Descreve o desdém da mídia, que considera só mais um número dentro dos índices, não digno de atenção, "por ser só mais uma guria, quando a noite virar dia, nem vai dar

⁹⁹ Disponível em: <https://www.mulamba.com.br>. Acesso em: 18 jul. 2020.

¹⁰⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZdpZ-93uUnY>. Acesso em: 10 out. 2019.

manchete, amanhã a covardia vai ser só mais uma que mede, mete, e insulta" (IDEM), além disso, aborda a culpabilização da vítima, "a roupa era curta, ela merecia, o batom vermelho, porte de vadia, provoca o decote" (IDEM). Traz ainda a perspectiva inversa:

Eu às vezes mudo o meu caminho, quando vejo que um homem vem em minha direção, não sei se vem de rosa ou espinho, se é um tapa ou é carinho, o bendito ou agressão, e se mudasse esse ponto de vista, e o falo fosse a vítima, o que o povo ia falar? Trocando assim o foco da história, tirando do homem a glória, de mandar nesse lugar (MULAMBA, 2018¹⁰¹).

Outro trabalho que merece destaque é do trio Não Recomendados, que tem, como expoente, o músico Caio Prado. Vindo da periferia, o artista carioca apresenta uma efervescência criativa bastante reconhecida nos círculos culturais de enfrentamento de tabus e paradigmas.

Figura 26 - imagens "Não Recomendados"



Fonte: PRADO; CHAUDON; MORAES (2017¹⁰²)

A música/clipe "Não Recomendado" traz um teor de subversão, contra

¹⁰¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZdpZ-93uUnY>. Acesso em: 10 out. 2019.

¹⁰² Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=GsaR0TQNu_w. Acesso em: 18 jul. 2020.

preconceitos de gênero, etnia e origem. Aborda a censura e a discriminação contra gays e transsexuais, mostrando imagens em cenários de periferia e em contextos de prostituição. Faz um questionamento de quem não é recomendado socialmente, nos sistemas institucionalizados.

Música e clipe carregam um discurso político que busca potencializar as minorias e o indivíduo marginalizado. A letra também traz uma ironia ao dizer que essas pessoas são não recomendadas à sociedade, mas por outro lado são felizes, legítimas e fortes para enfrentar os padrões estabelecidos por uma sociedade desigual (PRADO; CHAUDON; MORAES, 2017¹⁰³).

Em seus versos, destacam-se o preconceito social como em "a placa de censura no meu rosto diz: não recomendado à sociedade, a tarja de conforto no meu corpo diz: não recomendado à sociedade" (VAGA-LUME, 2020¹⁰⁴). O julgamento e rejeição, "perverso, mal amado, menino malvado, muito cuidado! Má influência, péssima aparência, menino indecente, viado!" (IDEM). A ausência e o não estímulo à humanização e sensibilização, "não olhe nos seus olhos, não creia no seu coração, não beba do seu copo, não tenha compaixão, diga não à aberração" (IDEM).

Em matéria da revista online UBC, que analisa seu trabalho e conversa com o artista, o conteúdo que estampa o título é "Caio Prado: um artista mais do que recomendável". Seu trabalho é analisado:

Seu disco de estreia utiliza versos que detalham dores, incompreensões, reflexões, elementos sem sutileza e bem escancarados que envolvem o ouvinte. Ele deixa claro que música é um movimento político e deve estar a serviço de um processo evolutivo. Prova disso é a faixa "Não recomendado", pilar do projeto homônimo de Caio em parceria com os artistas Daniel Chaudon e Diego Moraes. A canção pode ser entendida como um grito de liberdade diante das hipócritas aparências que permeiam a elite, apresentando-se como arte combativa às forças machistas, homofóbicas e racistas (PEREIRA, 2016¹⁰⁵).

Em entrevista concedida pelo artista, Caio Prado expressou: "entendo que a música está à serviço da cultura e comunicação de um povo, por isso me interessa em ressaltar temas como superação, autoconhecimento e sempre potência ativa. Tudo vejo como arte e tudo vejo como política" (*apud* PEREIRA, 2016¹⁰⁶).

Em relação à canção "Não Recomendados", relata que "compus em forma de

¹⁰³ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=G5AR0TQNu_w. Acesso em: 18 jul. 2020.

¹⁰⁴ Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/caio-prado/nao-recomendado.html>. Acesso em: 18 jul. 2020.

¹⁰⁵ Disponível em: <http://www.ubc.org.br/publicacoes/noticias/4400>. Acesso em: 18 jul. 2020.

¹⁰⁶ (IDEM).

protesto e reflexão dos marginalizados e oprimidos desta sociedade maniqueísta. Enquanto negro, gay e pobre, é importante fazer da música uma potência ativa, buscando reflexões e superação de paradigmas da nossa sociedade machista, racista e homofóbica” (*apud* PEREIRA, 2016¹⁰⁷).

5.4.2 Chile

Dando continuidade à proposta de apêndice, trazemos a artista Ana Tijoux. filha de exilados chilenos da época da ditadura de Pinochet. Nasceu na França e mudou-se para o Chile na adolescência.

Iniciou sua carreira musical no grupo de *hip-hop* Makiza. A *rapper*, contestadora desde o início da atuação, tornou-se uma referência musical da crise social no Chile em 2020. Ela disse em entrevista recente: "Muitos esperavam essa união de forças e fúria não ouvida há anos. São os jovens que discursam. São eles que acordam um país inteiro e os adultos os acompanham. Eles não estão contaminados pelo medo com o qual vivemos da ditadura" (*apud* MINAS, 2019¹⁰⁸).

Seu último clipe lançado da música "Antifa Dance" apresenta-se no atual momento de pandemia global e ameaça de colapso econômico. "*Ante el autoritarismo, la imposición, la discriminación, el odio implacable al otro, volvemos a retomar con toda su fuerza la palabra Arte. Aquel arte embestido de música, colores, aquel arte que baila como respuesta, como movimiento organizado de bella rebeldía*" (TIJOUX, 2020¹⁰⁹).

O estilo *rap* da artista é carregado de elementos musicais característicos da música chilena. Um de seus trabalhos mais expressivos é "Antipatriarca", uma canção de enfrentamento direto ao machismo. O clipe foi feito de forma colaborativa com gravações de mulheres no seu dia a dia (LATINO, 2015a¹¹⁰).

As cenas transcorrem em espaços urbanos, com vários elementos da arte urbana presentes e alguns trabalhos gráficos que interagem com as cenas. Entre as mulheres que

¹⁰⁷ Disponível em: <http://www.ubc.org.br/publicacoes/noticias/4400>. Acesso em: 18 jul. 2020.

¹⁰⁸ Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/internacional/2019/11/28/interna_internacional,1104378/ana-tijoux-a-rapper-que-se-tornou-voz-dos-protestos-sociais-no-chile.shtml. Acesso em: 19 jul. 2020.

¹⁰⁹ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?time_continue=62&v=tksoIV5Gkso&feature=emb_logo. Acesso em: 19 jul. 2020.

¹¹⁰ Disponível em: <http://www.elguialatino.com.br/site/2015/08/10-musicas-para-conhecer-nossa-america-latina/>. Acesso em: 19 jul. 2020.

aparecem cantando e empunhando posturas de enfrentamento, uma delas o faz em libras - elemento que aparece de forma sutil, mas que pode trazer um aspecto da quase ausência de discussões sobre capacitismo¹¹¹ no discurso sobre minorias.

Figura 27 - imagens “Antipatriarca”



Fonte: TIJOUX (2014¹¹²)

Figura 28 - imagens “Antipatriarca”



Fonte: TIJOUX (2014¹¹³)

¹¹¹ Capacitismo é a discriminação e o preconceito social contra pessoas com alguma deficiência. A ausência de qualquer deficiência é vista como o normal nas sociedades capitalistas e capacitistas.

¹¹² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RoKoj8bFg2E>. Acesso em: 19 jul. 2020.

¹¹³ (IDEM).

Entre seus versos, despontam afirmações de força e insurgência perante o sistema patriarcal, machista, os números de agressões e feminicídios. *“Pero no voy a ser la que obedece porque mi cuerpo me pertenece, yo decido de mi tiempo como quiero y donde quiero, independiente yo nací, independiente decidí, yo no camino detrás de ti, yo camino de la par aquí”* (LETRAS.MUS, 2020¹¹⁴). O grito de protesto continua: *“Tu no me vas a humillar, tu no me vas a gritar, tu no me vas someter tu no me vas a golpear, tu no me vas denigrar, tu no me vas obligar, tu no me vas a silenciar, tu no me vas a callar”* (IDEM). Em sua última estrofe, deixa soar o tom da autonomia e liberdade feminina: *“No sumisa ni obediente, mujer fuerte insurgente, independiente y valiente, romper las cadenas de lo indiferente, no pasiva ni oprimida, mujer linda que das vida, emancipada en autonomia, antipatriarca y alegría, a liberar”* (IDEM).

Correlato, é relevante o trabalho da artista Evelyn Cornejo, compositora nativa de Caliboro, nos campos de Maule. Aprendeu o ofício musical com sua família e, quando adolescente, recebeu, além das referências folclóricas, a importante influência da música popular chilena. Com letras abordando as histórias de países latinos e duras críticas políticas tornou-se uma das principais compositoras de sua geração (MUSICAPOPOPULAR.CL, 2020a¹¹⁵).

Uma de suas obras mais contestadoras e que faz frente ao Estado é a canção e videoclipe “Alerta”. Nessa música, a artista canta

sobre o legado do libertador Simón Bolívar pela independência da América Latina. Trazendo para hoje, letra e imagens ressaltam a repressão e a resistência no campo e na cidade, mostrando a luta dos indígenas mapuches em defesa de seu território e dos estudantes utilizando ferramentas culturais na luta política como o tinku, dança de origem indígena boliviana comum nas manifestações em Santiago (LATINO, 2015b¹¹⁶).

Sua letra inicia em diligência, *"alerta, alerta, alerta que camina, la espada del bolívar por américa latina. Bolivar cabalga, bolivar se levanta, junto a los indígenas, obreros y estudiantes"* (MUSIXMATCH, 2020a¹¹⁷). Reivindica os espaços e os movimentos sociais em suas lutas, *"va por las callampas, por minas, por escuelas, en*

¹¹⁴ Disponível em: <https://www.letras.mus.br/ana-tijoux/anti-patriarca/traducao.html>. Acesso em: 19 jul. 2020.

¹¹⁵ Disponível em: <http://www.musicapopular.cl/artista/evelyn-cornejo/>. Acesso em: 20 jul. 2020.

¹¹⁶ Disponível em: <http://www.elguialatino.com.br/site/2015/08/10-musicas-para-conhecer-nossa-america-latina/>. Acesso em: 19 jul. 2020.

¹¹⁷ Disponível em: <https://www.musixmatch.com/pt-br/letras/Evelyn-Cornejo/Alerta>. Acesso em: 20 jul. 2020.

comunidades con el nos encontramos. Ya estamos libres de la monarquía absoluta, hoy nos atormenta la democracia y su yunta" (IDEM). De forma enfática, canta como um grito de resistência: "Corre que vienen lo pacos, sacar el quite al guanaco, que no te llegue ni un palo, que no te llegue un balazo. Resiste, africano, resiste. Resiste, América, resiste. Resiste, Irak, resiste. Resiste, mapuche, resiste" (IDEM). É de uma beleza, seriedade e reconhecimento o trecho em que ela cita "la historia la escriben los pueblos, la historia la escriben los hombres, la historia está en nuestras manos, este cuento recién ha comenzado" (IDEM).

As imagens são extraídas de situações reais, filmadas em protestos e presentes nos espaços chinelos. O videoclipe conta com artes gráficas que dão a ideia de uma árvore sendo plantada e crescendo no território local, mas que, na verdade, não agrega ao trabalho, pois desvia o foco das cenas mais relevantes.

Figura 29 - imagens “Alerta”



Fonte: CORNEJO (2012¹¹⁸)

¹¹⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=B2Hqns88jEQ>. Acesso em: 20 jul. 2020.

Figura 30 - imagens “Alerta”



Fonte: CORNEJO (2012¹¹⁹)

Figura 31 - imagens “Alerta”



Fonte: CORNEJO (2012¹²⁰)

¹¹⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=B2Hqns88jEQ>. Acesso em: 20 jul. 2020.

¹²⁰ (IDEM).

5.4.3 Colômbia

Nawal é um trio de músicos residentes em Bogotá, na Colômbia. Iniciou como uma banda de *reggae* inspirada nos sons jamaicanos dos anos 1970 e 1980. Passando por diversas mudanças de formação e propostas musicais, hoje, apresenta-se como Dub/Trip-Hop/Punk/Rock/Reggae. Em sua trajetória, a banda fez uma série de experimentações sonoras, ampliando o uso da música eletrônica junto ao *reggae*. Entre suas manifestações, destaca-se a profundidade de suas letras. A banda ainda costuma misturar idiomas, como o espanhol, o inglês e o francês.

Em 2010, lançou o álbum "Ecco", seu terceiro trabalho de estúdio. O trabalho conta com importantes participações, nacionais e internacionais, sendo eles "Ely Guerra (México), Sargento García (Francia), Goyo Martínez "Choc Quib Town", Cristian De La Espriella "Pornomotora", José Miguel Vega "La 33" y Urian Sarmiento "Aterciopelados, Curupira" (FACEBOOK, 2020c¹²¹). Entre suas músicas, destaca-se a faixa "La resistencia".

A música possui uma letra contundente, trazendo componentes de uma resistência social. Sua introdução conta com a participação do cantor francês, entoando: "Devemos lutar e protestar, pois é importante denunciar, permanecer em silêncio não é a solução, porque hoje é você, amanhã serão todos" (NAWAL, 2010¹²²). A música continua:

Resistencia que va el mañana no da espera en la lucha la respuesta, resistencia que va falsedades y verdades no son mas coincidencias. [...] la violencia no es sinónimo de resistencia. [...] somos soñadores y soñamos en colores, somos el viento y el fuego, las espinas de las flores, somos de la vida la esencia, somos el veneno en el sistema, somos desobediencia, resistencia (NAWAL, 2010¹²³).

Outra música que merece destaque é "El Fuego y la Palabra". Tangenciando a proposta da banda, além de conter os elementos musicais que os caracterizam, conta com uma letra um tanto quanto subversiva. "*Política contra respuesta, Es una llama que enciende la conciencia, Ahí fuego en la palabra y se enciende cuando el dispara*" (MUSIXMATCH, 2020d¹²⁴). Essa canção traz um duplo sentido, talvez intencionando ir contra o Estado e as legislações que legalizam ou criminalizam o uso de drogas. "*Y una*

¹²¹ Disponível em: <https://www.facebook.com/pg/nawaloficial/about/>. Acesso em: 08 ago. 2020.

¹²² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tH-tdu8dHBU>. Acesso em: 08 ago. 2020. Tradução do autor.

¹²³ (IDEM).

¹²⁴ Disponível em: <https://www.musixmatch.com/pt-br/letras/Nawal/El-Fuego-Y-La-Palabra>. Acesso em: 08 ago. 2020.

voz de alarma suena, Y en silencio la mente queda, Que El fuego y la palabra queman, Que la revolución empieza” (IDEM).

Equivalente, podemos considerar o trabalho do recém lançado duo colombiano Indus. Os artistas compõem música eletrônica inspirada nas raízes latino-americanas e africanas. O trabalho é pensado como um espaço de colaboração para alguns dos músicos emergentes e talentosos da Colômbia, como El León Pardo, Doc Keyta, Montañera, El Chongo, entre outros. *“El dúo colombiano de música afrofuturista presenta una distopía con sabor a mar. [...] La canción ofrece grooves formados a partir de las métricas mandingas y el currulao del litoral pacífico, fusionado con la acentuación de sintetizadores percutivos” (RADIÓNICA, 2020¹²⁵).*

Sua música, predominantemente instrumental, traz elementos da tradição e dos espaços colombianos em seu caráter musical e em seus trabalhos visuais, como a música "Gaitas del León". Nela, são expostas imagens de uma prática/costume popular. *"El hombre toro es un ser solitario que gusta del silencio y la calma del monte. A los hombres en cambio les gusta la fiesta y la música. Cada año esta bestia aparece en el pueblo enfurecido por la bulla del fandango. El baile y la música lo hacen enlouquecer” (INDUS, 2020a¹²⁶).*

Figura 32 - imagens “Gaitas del León”



Fonte: INDUS (2020a¹²⁷)

¹²⁵ Disponível em: <https://www.radionica.rocks/musica/lanzamientos-latinoamericanos>. Acesso em: 08 ago. 2020.

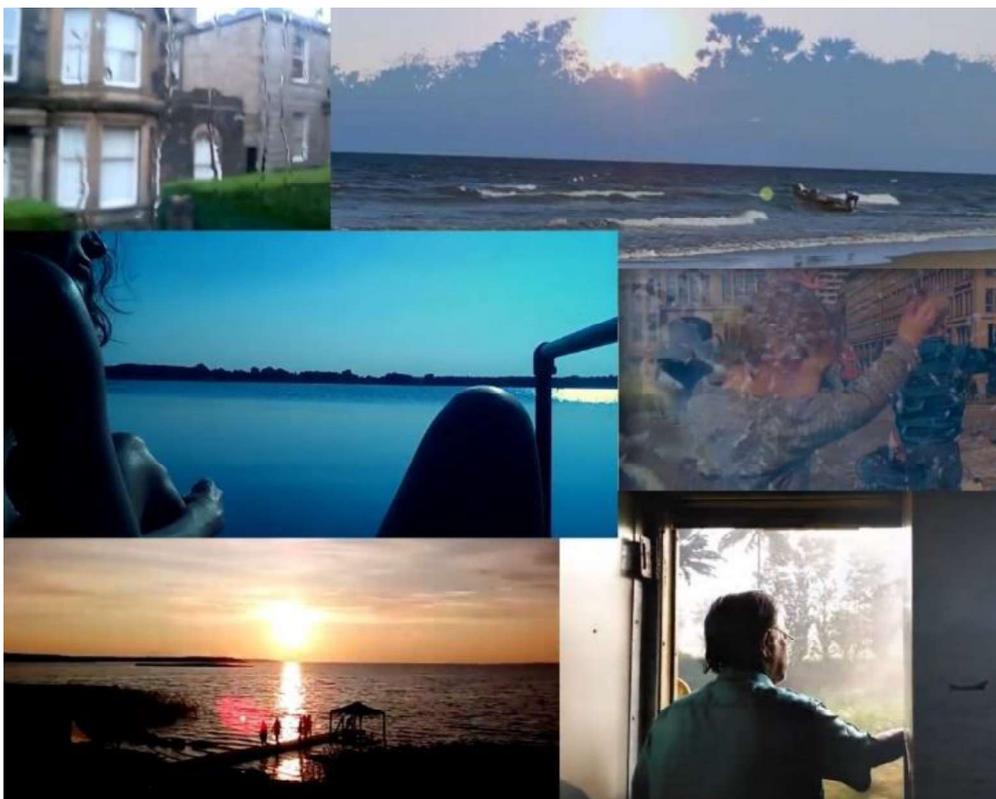
¹²⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=69m71TnQsmY>. Acesso em: 09 ago. 2020.

¹²⁷ (IDEM).

Esses elementos demonstram as raízes e tradições populares constituintes da região, valorizando e reforçando seus aspectos culturais pela experiência vivida dessas pessoas.

Outra música do duo, intitulada "Piedras", embora tenha um clipe oficial, contempla uma versão de filmagens amadoras em que o vídeo consiste na contribuição de cenas enviadas por pessoas de diferentes regiões do Caribe colombiano. São apresentadas imagens da água, do mar, da areia, das pedras, das rochas e da terra, com diferentes efeitos de enquadramento. Conta ainda com as vozes de Ane Leux, fazendo desta uma de suas músicas que possuem letra. Na versão oficial, a proposta cinematográfica é semelhante, mas feita de forma profissional. Vejamos algumas de suas imagens:

Figura 33 - imagens “Piedras”



Fonte: INDUS (2020b¹²⁸)

São mostrados os lindos espaços naturais, que, aliados ao enquadramento da filmagem e ao áudio em si, proporcionam uma experiência artística reflexiva e valorativa do ecossistema latino-americano.

¹²⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=h6Z2WDpDL4M>. Acesso em: 09 ago. 2020.

5.4.4 Equador

Nicola Cruz é um músico, produtor e DJ de música eletrônica. Suas criações usam os elementos e instrumentação da música folclórica latino-americana - como o sikú andino (flauta de pan) e o bombo (uma família de tambores latino-americanos) -, percussão de origem africana, produção *dubwise* e até cítara indiana (JUREK, 2020¹²⁹).

Nascido de pais equatorianos em Limoges, França, mudou-se para a vila de Quito, no Equador, aos três anos de idade. Ainda crianças, seus pais cercaram-no de uma rica educação musical e cultural, tanto nas tradições indígenas quanto nas teorias ocidentais, influenciando a construção de sua identidade artística (JUREK, 2020¹³⁰).

Cruz é conhecido por fazer vários trabalhos colaborativos, tanto trazendo outros compositores em seus trabalhos - como a artista brasileira Renata Chebel, o cantor e poeta brasileiro Castello Branco, a equatoriana Huaira Ukay, o português Marcio Pinto e o espanhol Chato -, quanto fazendo participações em outros projetos.

Conforme Records (2020¹³¹), o trabalho do artista evoca as paisagens e os rituais de sua terra natal, o Equador, um país que abriga tanto a Cordilheira dos Andes quanto a selva amazônica. Sua música é uma exploração de mitologias antigas e tradições folclóricas em um ambiente moderno. A partir dessa conexão musical entre passado e presente, tradicional e moderno, surgiu um movimento sul-americano em andamento, explorando as características indígenas e afro-cosmologias locais por meio de um som analógico cuidadosamente elaborado¹³².

Seus clipes mostram imagens da natureza, o povo equatoriano, objetos culturais diversos e trabalhos gráficos - em consonância com a psicodelia de sua música. Em sua ampla discografia, encontra-se a predominância da música instrumental. Suas obras que contam com vocais, em diferentes idiomas – principalmente espanhol português e indígenas -, possuem letras poéticas, íntimas, subjetivas e absortas. Citamos, por exemplo, a canção “Colibria” lançada em 2015:

Cuenta la historia de una niña, que nació del volcán, no le tiene miedo a nada, no. [...] Me convierto en agua, me convierto en ola, y en agua salá', yo vo' a nacer. Vamos todos descalzos, voy metiendo mis piernas, yo me hundo en el

¹²⁹ Disponível em: <https://www.allmusic.com/artist/nicola-cruz-mn0003328515/biography>. Acesso em: 26 jul. 2020.

¹³⁰ (IDEM).

¹³¹ Disponível em: https://zzkrecords.com/artist/Nicola_Cruz. Acesso em: 26 jul. 2020.

¹³² Tradução do autor.

musgo, voy nadando en la tierra, voy juntando mis raíces. [...] Apenas aprendí a caminar, me dejaron solita, en la cascada (MUSIXMATCH, 2020b¹³³).

Outro exemplo é a música “Folha de Jurema” lançada em 2017. “Sou brasileira, mestiça faceira, mulata, não tem ouro nem prata. Do samba que sangra do meu coração, tua menina de cor, pedaço de bom carinho. [...] Eu vi chover, eu vi relampear, mas mesmo assim o céu estava azul. Samborê temba, folha de Jurema, Oxóssi reina de norte a sul” (MUSIXMATCH, 2020e¹³⁴). A faixa “Criançada” lançada em 2019:

A verdade mostra que o amor nos olhos da criança, é muito mais fiel e generoso, é muito, muito mais impetuoso. [...] É que, mesmo que com todo o poder da criança, fiel e generosa e impetuosa, se não for a mãe a conceber liberdade a instruir o limite que o poder permite, o poder sobre poder, a mãe é o filho (MUSIXMATCH, 2020c¹³⁵).

Seu maior destaque é a multiplicidade empregada em seus elementos musicais instrumentais, trazendo, por meio de sons de diferentes instrumentos acústicos e eletrônicos, fortes características culturais em uma abordagem e ressignificação contemporânea.

5.4.5 México

Molotov é uma banda mexicana de *rock* alternativo. Em suas letras, misturam-se os idiomas espanhol e inglês, adicionando intencionalmente sotaques carregados, caracterizadas pelo uso do "duplo sentido" e do humor, misturando sátira e críticas ao governo (não apenas mexicano). Usam um tom de desaprovação bem contundente ao falar dos Estados Unidos, como em questões referentes à imigração de mexicanos para aquele país, bem como em relação ao narcotráfico que o envolve (FACEBOOK, 2020b¹³⁶).

Uma de suas músicas que faz frente com importantes questionamentos é “Frijolero”. A palavra é um termo usado pelos estadunidenses para referirem-se de forma pejorativa ao cidadão mexicano.

¹³³ Disponível em: <https://www.musixmatch.com/pt-br/letras/Nicola-Cruz/Colibria>. Acesso em: 26 jul. 2020.

¹³⁴ Disponível em: <https://www.musixmatch.com/pt-br/letras/Nicola-Cruz-feat-Art%C3%A9ria-FM-Salvador-Araguaya-Spaniol/Folha-de-Jurema>. Acesso em: 26 jul. 2020.

¹³⁵ Disponível em: <https://www.musixmatch.com/pt-br/letras/Nicola-Cruz-feat-Castello-Branco/Crian%C3%A7ada-Con-Castello-Branco>. Acesso em: 26 jul. 2020.

¹³⁶ Disponível em: <https://www.facebook.com/pg/molotovoficial>. Acesso em: 21 jul. 2020.

A letra da música faz críticas aos Estados Unidos pelo seu preconceito étnico, a produção e uso de drogas, extração de recursos naturais e dívidas de seu país. Em relação ao narcotráfico, declaram “*aunque nos hagan la fama, de que somos vendedores, de la droga que sembramos, ustedes son consumidores*” (LETRASWEB, 2020¹³⁷). Quanto à extração de recursos naturais, “*te pagamos con petróleo, e intereses nuestra deuda, mientras tanto no sabemos, quien se queda con la feria*”. (IDEM). No que se refere à busca das pessoas por outras condições de vida, cruzando a fronteira:

Podrás imaginarte desde afuera, ser un Mexicano cruzando la frontera, pensando en tu familia mientras que pasas, dejando todo lo que conoces atrás, si tuvieras tú que esquivar las balas, de unos cuantos gringos rancheros, les seguirás diciendo good for nothing wetbacks, si tuvieras tú que empezar de cero?” (LETRASWEB, 2020¹³⁸).

O videoclipe da música é uma animação. Mostra imagens com referências bélicas dos EUA, mordazes apertos de mão de políticos e dólares enlaçados em armas. As cenas interagem com algumas situações descritas na letra, mostrando os integrantes da banda passando pelas situações de tentativa de cruzar a fronteira, perseguição e prisão policial. As cores da bandeira do México fazem-se presentes na aparência dos artistas e o clipe tem uma perspectiva de cores quentes, como uma referência ao calor dos desertos, colinas escarpadas e sol abundante da região da fronteira entre México e EUA.

Figura 34 - imagens “Frijolero”



Fonte: MOLOTOV (2013¹³⁹)

¹³⁷ Disponível em: <https://letrasweb.com.br/molotov/frijolero.html>. Acesso em: 21 jul. 2020.

¹³⁸ (IDEM).

¹³⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8iJMOBcPQyg>. Acesso em: 10 out. 2019

Figura 35 - imagens “Frijolero”



Fonte: MOLOTOV (2013¹⁴⁰)

5.4.6 Peru - Venezuela

O duo Nativo é formado por dois produtores latino-americanos residentes em Madri: Cholofoniks (Peru) e Skaiwaka (Venezuela). Em diferentes projetos, ambos passaram muitos anos promovendo a cena do Tropical Bass em Madri - uma combinação de ritmos da *cumbia*, elementos folclóricos e música eletrônica. Fazem parte do coletivo das Conspiraciones Tropicales, onde participam ativamente da difusão do som tropical subterrâneo (NATIVOS, 2019¹⁴¹).

O audiovisual aqui analisado é da canção “El Adiós”. É interessante observar que, como música instrumental, traz elementos contemporâneos mesclando principalmente ritmos latinos com a música eletrônica.

Em seu videoclipe, de forma subjetiva, trabalha com a ideia de desapropriação cultural e de terras dos povos nativos, mostrando imagens destes em seus habitats, reproduções de garimpos e conflito com a força policial. Conta com uma personagem que interpreta uma nativa com suas expressões de dor durante estes processos.

¹⁴⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8iJMOBcPQyg>. Acesso em: 10 out. 2019

¹⁴¹ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?time_continue=167&v=AOkWXxgtpN8&feature=emb_logo. Acesso em: 21 jul. 2020.

Figura 36 - imagens “El Adiós”



Fonte: NATIVOS (2019)¹⁴²

Figura 37 - imagens “El Adiós”



Fonte: NATIVOS (2019)¹⁴³

Como licença poética, o duo refere-se ao som latino-americano como algo

¹⁴²

Disponível

em:

https://www.youtube.com/watch?time_continue=167&v=AOkWXgtpN8&feature=emb_logo.

Acesso

em: 21 jul. 2020.

¹⁴³ Disponível em: (IDEM).

"exótico", ao referenciar que sua música representa "uma viagem hipnótica e delirante pelas raízes dos sons mais antigos, selvagens e indomáveis da América Latina. Cheias de batidas estonteantes e melodias selvagens, [...] combinando música eletrônica e sons naturais de flautas, ocarinas, cordas e bateria" (NATIVOS, 2019¹⁴⁴). Analisamos que tal referência é demasiada eurocêntrica, ao colocar os elementos da cultura latino-americana como algo excêntrico, bárbaro e impopular, definição esta que pode ter sido usada pelo duo devido à sua atual residência na Europa.

Destacamos que mesmo entre os aspectos de representatividade, existem posições que podem/devem ser questionadas. Termos que se referenciam à música latino-americana como algo demasiado excêntrico, escancaram uma discriminação artística semelhante ao preconceito epistemológico aqui discutido.

Em relação à sua proposta como trabalho instrumental e conceitual, expõem:

Nativo transporta o ouvinte para um estado de espiritualidade direto dos Andes e da Amazônia. É também uma reflexão sobre o que significa ser um colono nativo da região, muitas vezes esquecido de seu destino - sozinho, abandonado e lutando para defender suas terras do ataque do Primeiro Mundo (NATIVOS, 2019¹⁴⁵).

Usando a música e suas subjetividades, procuram expor, pela sua linguagem, os movimentos e sensações que suas dinâmicas podem proporcionar, aliando-as aos seus conceitos de trabalho. Trazer as perspectivas do nativo, residente ou imigrante nos elementos visuais, é considerável enquanto constatação das diferentes experiências e concepções.

Embora possua uma gravadora/selo de distribuição, o trabalho aparenta ter sido realizado de forma mais independente, notadamente pela baixa projeção em seus canais de veiculação.

As obras aqui consideradas desempenham diversificados papéis no meio artístico e como estrato social. São movimentos de resistência e, independente de sua projeção, são relevantes em relação aos estudos decoloniais. Mesmo como trabalhos independentes ou associados às grandes gravadoras, seu intuito coloca-se a criticar e combater as estruturas e sistemas hegemônicos, de forma autêntica e nutridos de elementos culturais latino-americanos referenciados em seus territórios.

¹⁴⁴

Disponível

em:

https://www.youtube.com/watch?time_continue=167&v=AOkWXxgtpN8&feature=emb_logo.

Acesso

em: 21 jul. 2020.

¹⁴⁵ (IDEM).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir das análises feitas e considerando os estudos decoloniais, o que podemos indicar que essas práticas têm em comum dentro das perspectivas emancipatórias e contra-hegemônicas? Sendo uma crítica especializada, como se está escutando, quais mecanismos operam em nosso escutar e a partir de que lugar o fazemos?

Retomando nosso problema de pesquisa¹⁴⁶, percebemos que são inúmeras as possibilidades da música diante do enfrentamento aos poderes e estruturas hegemônicas. Mesmo inseridas num universo mercadológico que não se desassocia, pois os dispositivos aos quais se vinculam são os que possibilitam o alcance às pessoas, trazem uma perspectiva ideológica representativa e instigante que move ações, que reafirmam discursos e motiva continuidades. Tal perspectiva envolve uma mensagem que se interliga à política, à medida que trata de aspectos de encontro ao Estado e à sua governamentalidade, lutando pelos direitos dos invisibilizados, oprimidos, minorizados e esquecidos, e, assim, associam-se a uma visão política de esquerda, fazendo frente à direita que tenciona a hierarquia social.

As práticas musicais expressam-se como ferramentas emancipatórias enquanto cumprem suas propostas de usar as suas possibilidades para reafirmar suas identidades, seus elementos culturais, expor seus conturbados contextos sociopolíticos, as injustiças e preconceitos sociais e o tratamento do Estado perante tais situações. Assim, a música converge em uma proposta emancipatória quando busca enunciar as desigualdades e fornecer visões contra-hegemônicas, demonstrando que o latino-americano está constituindo-se como sujeito, como indivíduo, como ser social, em suas riquezas artísticas e pluralidades.

Estando em um território latino-americano com muitas de suas regiões com baixa densidade populacional e um ecossistema extremamente rico, apresentar tais pontos como beleza e vitalidade e ao mesmo tempo como necessidade de preservação, faz com que a música possa contribuir com o discurso de uma busca por proteção e limitação da extração de seus recursos naturais.

Todas as obras apresentadas expressam elementos culturais próprios e enraizados na América Latina e em seus países, trazendo a visão, a experiência, as lutas e a

¹⁴⁶ Problema de pesquisa: quais os possíveis papéis que as práticas musicais desempenham enquanto ferramentas culturais emancipatórias no enfrentamento aos poderes historicamente opressores da colonialidade cultural?

representatividade de diferentes grupos e minorias. Elas fazem um discurso contra-hegemônico presente nas suas letras e literatura, mas também nos elementos visuais e musicais. Como vídeo, apresentam numerosos aspectos que representam as faces, as dores e as lutas dos povos latino-americanos. Na música, sua instrumentação e estilos/gêneros trazem características contra-hegemônicas pela pluralidade e empregabilidade dos elementos musicais - ritmos, formação dos grupos, uso de instrumentação, material sonoro, aspectos de fusão e contemporaneidade. Tais recursos composicionais e performáticos influenciaram o resultado da produção como fonograma e como elemento artístico/cultural. Esses efeitos musicais geram impressões tanto na audiência como em outros grupos artísticos, que se identificam além da apreciação musical, mas como significação social.

Como música e prática popular, reafirmam a obra como não característica de um mercado de consumo, mesmo que façam parte de um sistema que usa determinados dispositivos, indissociavelmente. Porém, utilizam uma proposta não massificada, a citar exemplos, músicas com abordagens torpes em seus contextos de objetificações (do corpo e da estética), abusivos (em cenários de drogadições) e simplórios (com temáticas e abordagens irrelevantes ou demasiado corriqueiras). Situação análoga dá-se em relação ao seu caráter de musicalidade, escolha de instrumentação, emprego dos elementos musicais (harmonia, melodia e ritmo), suas dinâmicas e formas/estruturas, bem como seus parâmetros sonoros (altura, duração, intensidade e timbre).

Como fonograma e audiovisual, percebemos a dimensão e a dependência de se usar dispositivos do mercado cultural. Temos, neste caso, dimensão como forma de alcance e dependência como necessidade de usar tais dispositivos. São ferramentas que se colocam como indispensáveis para chegar nas pessoas, seja por meio de plataformas de áudio ou vídeo. Em um mundo que trata dos aspectos visuais como imprescindíveis no mercado da propaganda, ocorrem significativas mudanças de impacto quando a música está associada à imagem, fazendo com que a força do visual relacionada ao som seja bastante evidente.

A música aqui apresenta-se como definidora de identidades múltiplas e determinante na construção sociocultural, como práxis consequente de uma resignificação de numerosos elementos locais e estrangeiros, e a atribuição de um novo sentido artístico com a fusão dos saberes e práticas latino-americanas.

Contudo, essa música também é normativa, pois faz parte de um meio sociocultural em seu espaço e tempo. Essas obras estão sujeitadas pelo seu tempo

histórico, condicionadas pelos agentes culturais, técnicos, tecnológicos e pelos dispositivos de comunicação e difusão.

Na perspectiva decolonial, não anulam o que está posto como construção global, mas questionam a homogeneização da visão eurocêntrica através da sua contra-hegemonia. Buscam estabelecer outros caminhos, ao relativizar essa hegemonia da cultura burguesa europeia em relação a outras culturas, principalmente populares.

Nessa direção, a arte por intermédio da música manifesta-se comprometida como enfrentamento social ligada a inúmeras ferramentas de Educação Popular, envolvida com a educação e emancipação do ser humano, sua experiência e representação. Essas ferramentas manifestam o embate com as estruturas de um sistema neoliberal, hegemônico, patriarcal e colorista¹⁴⁷, desenvolvendo-se e propagando de forma (in)dependente complexos institucionalizados pelas práticas populares. Neste sentido, temos a música como condutora de propriedades críticas, entrelaçada por inúmeros saberes.

Ademais, são influenciadas pelo seu tempo e espaço, pelas políticas e economia, pela educação e pelos moldes sociais. Na negação - ou aceitação- de sistematizações e normatizações, *o que constitui uma sociedade, se não o poder da manobra social de estruturas que dilaceram a humanidade e reconstroem superfícies com seu sangue em muralhas de concreto e metal, pilares de fortunas e telhados bélicos?*

Considerando tais posições, *como podemos diferenciar distintos saberes e conhecimentos? Em quais espaços ocorre a diferenciação de uma música acadêmica de origem europeia, ainda operando como excludente das práticas populares, mas que contemporaneamente apropriou-se de sua riqueza como possibilidade de ornamentação musical e atração de maior alcance de público?* Tais aspectos encontram-se interrelacionados às estruturas capitalistas de mercado.

Como podemos traduzir tal perspectiva em práticas de conhecimento? Na busca de alternativas à dominação e à opressão, como distinguir entre alternativas ao sistema de opressão e dominação e alternativas dentro do sistema ou, mais especificamente, como distinguir alternativas ao capitalismo de alternativas dentro do capitalismo? (SANTOS, 2009, p. 56).

Problematizando as questões postas até aqui, perguntamo-nos: *como denominar uma prática como popular? Coexistindo inúmeros conhecimentos e saberes, como*

¹⁴⁷ Colorismo é a discriminação com base na cor da pele, uma forma de preconceito em que as pessoas são tratadas de maneira diferente com base nas pressuposições sociais e culturais associados à cor da pele.

distingui-los entre si? Assim, torna-se mais que complexo diferenciar práticas populares de não populares, num momento em que esses saberes entrelaçam-se e entrecruzam-se como pluralidade e ressignificação. Podemos conferir que tais distinções operam em contextos sociais, de gênero, de classe e local.

O "valor" e "desvalor" estético nas questões culturais de análise dessa música popular constituem-se como base, mais que um processo musicológico (ciência da música). Nisso, pode avaliar o gostar/não gostar como parâmetro social, pela sua escuta. No entanto, não foi objetivo desta pesquisa a análise de gosto das massas, seja regional/local, ou de caráter mais abrangente como o da indústria internacional. Aqui, diferenciamos o que poderia ser uma música erudita – de caráter acadêmico-, uma música popular - como tratada nesta pesquisa-, e uma música mais “populista”, referenciando-a como cultura de massa.

Explorando o problema da pesquisa, constatamos que enquanto ferramenta cultural, as práticas musicais populares que possuem posturas de enfrentamento às desigualdades e (des)ações do Estado e que se colocam a questionar e criticar as diferentes esferas de exclusão social, mesmo que não cite terminologias como a decolonialidade, posicionam-se efetivamente em prol de seus objetivos, fazendo um movimento de grande perspectiva contra-hegemônica.

As limitações do estudo foram meramente quantitativas. Enquanto pesquisa delimitada por prazos, definimos um número final para obras de análise. No entanto, estamos cientes que um trabalho dessa espécie poderia continuar correlacionando práticas e artistas de, pelo menos, todos os países da América Latina, elencando um outro status de pesquisa, o qual seria possível circundar diferentes relações e características sociopolíticas e culturais - o que poderia ser um caminho a seguir posteriormente.

A etnografia como metodologia de pesquisa permitiu a relação dos eventos sociais em seu tempo e espaços, indo além da análise e transcrição musical/audiovisual científica, demonstrando a forma como os artistas usam suas obras para expressarem-se. Engajada na experiência histórica, a etnografia estabelece caminhos antropológicos de pesquisa, com seus códigos, símbolos e linguagens sociais. Bem como, as categorias de análise dentro das possibilidades dos estudos definidos, transcorreram considerando as identidades e fenômenos culturais; as estruturas da vida social; a conduta do Estado; a dominância política, econômica e epistemológica eurocêntrica e estadunidense; a tradição e fenômenos musicais; e o audiovisual e conceitual como instrumento, possibilidade, expressão e alcance.

O objetivo da pesquisa, que partiu de analisar os possíveis papéis das práticas musicais presentes na América Latina em uma perspectiva de educação emancipatória e contra-hegemônica aos poderes historicamente opressores da colonialidade cultural, alcançou seu propósito ao expor os contextos, as falas e as ações dos artistas que utilizando sua música e performance conduzem outras formas e meios para além de academicismos, questionando e embatendo o poderio hegemônico pelo uso da música popular e suas demais relações artísticas.

Seus demais objetivos também foram contemplados por ser possível: I) compreender os aspectos da colonialidade e decolonialidade na América Latina, haja vista a discussão em torno da constituição do pensamento decolonial e as perspectivas epistemológicas que a cercam; também foi possível identificar as reverberações em relação às atividades e alcance dos artistas no cenário cultural, pela contextualização de suas realidades e difusão de seus trabalhos; II) obtivemos, como resultado, a aprendizagem de temas ideológicos e contextuais que os grupos abordam e que contribuem para emancipar o pensamento de valorização popular da América Latina. Observamos, nas obras, o uso de diversos elementos significativos e representativos da cultura latino-americana, bem como práticas de uma música contemporânea ressignificada e carregada de tais elementos; III) demonstramos a performance musical como ferramenta contra-hegemônica, notadamente em suas expressões artísticas; IV) identificamos as propostas artísticas em suas conjecturas de educação emancipatória, pelas possibilidades proporcionadas e o enriquecimento cultural que se beneficia dessas relações, enquanto contribui nos diferentes espaços culturais de educação popular ao levar tais saberes e perspectivas em círculos sociais diversos.

No processo da modernidade, a economia associou-se à política, o âmbito do mercado privado vem tomando o lugar da esfera estatal pública (de caráter político), mantendo as bases e perpetuações de um racismo e uma corrupção estrutural, com o fortalecimento de uma necropolítica, uma forma de governo centrada no controle biológico da população permeada pelo fascismo. Em contextos pandêmicos¹⁴⁸, escolhe-se quem recebe recursos estatais para uso no setor público da saúde, qual população tem direito a viver e quem deve morrer.

A ampliação da crise econômica, política e social que a pandemia está produzindo desvelou novas desigualdades sociais, pelo acesso ou não aos sistemas de saúde e

¹⁴⁸ Referência à pandemia do vírus Covid 19, que abalou o globo no ano de 2020.

condições de vida relacionadas ao mercado de trabalho. A “normalidade” anterior à pandemia, que a sociedade num geral espera retornar, não é o mundo que queremos. Pelo aumento da onda de conservadorismo, a anticiência e os cortes em políticas sociais promovidos pelos governos, visamos ao conceito de uma "nova normalidade", produzindo conhecimentos libertários e planejando um novo mundo possível. Ainda que temerosamente, a epidemia propicia momentos de reflexão e crítica sociopolítica ao potencializar o espaço de ensino a partir das novas necessidades e usos de diferentes ferramentas.

Presenciamos diariamente, com angústia e desespero, a crescente e violenta desumanização e subjugação de sujeitos e sociedades. Com a violência política que se alastra pelos discursos misóginos proferidos por lideranças governamentais - como no Brasil-, se assiste ao declínio e ao processo de perda democrática no ocidente. Esses processos deram espaço a um sistema humanamente falho que abraça o discurso do conservadorismo e, assim, uma grande parcela da população continua a manifestar preconceito e ódio em ações que, de certa forma, privilegiam-nas, pela manutenção das estruturas hegemônicas.

Ao falarmos de minorias e majorias, não o fazemos de forma quantitativa, mas qualitativa. Quando citamos grupos de minorias, em uma consideração matemática, estes fazem parte da maior parcela da população. Mas nas questões de controle e “valor”, são os padrões e as sociedades hegemônicas que conformam como as detentoras do poder, as hegemônias brancas e ocidentais europeias.

Factualmente pela ação de uma cultura hegemônica, em tempos de reafirmação fascista e patologias sociais, reificação ao invés da emancipação, pelas guerras e ideologias reprimidas desde o início das civilizações, decolonizar o pensamento torna-se mais que uma libertação, mas uma necessidade e tarefa de retomada democrática.

A construção crítica e disseminação através da música contribui com a decolonização cultural enquanto alcance em diferentes meios e círculos sociais, como estímulo cultural e prática artística em inúmeros espaços. Enquanto veiculadores de falas que contextualizam as lutas sociais, presente em ambientes não acadêmicos, mas populares e informais, trazendo perspectivas outras a quem se sente representado e é referenciado como articulador de tais propósitos. A música envolve artistas, apreciadores e diferentes públicos, participando da decolonização do pensamento e da crítica da realidade social. Pelas suas características e singularidades, essa música popular autêntica não se faz somente como manifestação de diferentes contextos, mas como os próprios

movimentos de resistência, contraconduta, consciência e rearticulação.

Em diferentes contextos locais, temporais, de classe e gênero, desenvolvermos nosso lugar de escuta e emissão discursiva fornece a sustentação que nos permite o lugar de luta e a complexificação, aprofundamento e crítica das narrativas prevalentes sobre os sujeitos, os grupos e os povos historicamente oprimidos. Nesse entendimento, a música enquanto manifestação artística apresenta-se como instrumento de fortalecimento das lutas sociais.

REFERÊNCIAS

- 13, Calle. **Latinoamérica**. 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DkFJE8ZdeG8>. Acesso em: 10 out. 2019.
- AFROBEAT, Newen. **Newen Afrobeat**. 2020. Disponível em: <https://www.facebook.com/pg/newen.afrobeat/about/>. Acesso em: 14 mar. 2020.
- AFROBEAT, Newen. **Santiago**. 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MXLTx2rJMKw>. Acesso em: 10 out. 2019.
- AMNISTÍA INTERNACIONAL. **Los derechos humanos en las Americas: retrospectiva 2019**. London: Amnesty International Ltda, 2020. 93 p.
- ANISTIA INTERNACIONAL. **Anistia Internacional lança clipe “Manifestação” comemorando aniversário do movimento e 70 anos da Declaração Universal dos Direitos Humanos**. 2018. Disponível em: <https://anistia.org.br/noticias/anistia-internacional-lanca-clipe-manifestacao-comemorando-aniversario-movimento-e-70-anos-da-declaracao-universal-dos-direitos-humanos/>. Acesso em: 09 mar. 2020.
- ASSIS, Wendell Ficher Teixeira. DO COLONIALISMO À COLONIALIDADE: expropriação territorial na periferia do capitalismo. **Caderno Crh**, Salvador, v. 27, n. 72, p.613-627, dez. 2014.
- BARBOSA, Vanderlei. Notas sobre o pensamento crítico latino-americano. *In*: DÍAZ, Andrea; SGRO, Margarita (Org.). **Teoría crítica de educación y teoría crítica de la sociedad: perspectivas en diálogo**. Tandil: Unicen, 2018. p. 55-68.
- BAUER, Martin W.; AARTS, Bas. A construção do corpus: um princípio para a coleta de dados qualitativos. *In*: BAUER, Martin W.; GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: Um manual prático**. 13. ed. Petrópolis: Vozes, 2018. p. 39-63.
- BAUER, Martin W.. Análise de ruído e música como dados sociais. *In*: BAUER, Martin W.; GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: Um manual prático**. 13. ed. Petrópolis: Vozes, 2018. p. 365-389.
- BAUMAN, Zygmunt. **Globalização: As consequências humanas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999. 148 p.
- BERNARDINO-COSTA, Joaze; GROSGOUEL, Ramón. Decolonialidade e perspectiva negra. **Revista Sociedade e Estado**, Brasília, v. 1, n. 31, p.15-24, abr. 2016.
- BETIM, Felipe. **“Temos uma nação onde cada setor, à espera de dias melhores, acorda e canta. O Brasil não vai se entregar”**. 2018. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/08/13/cultura/1534130710_624070.html. Acesso em: 27 abr. 2020.
- 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. 01, pp. 69-90, abr. 2018/jul. 2018.

BRALICH, Jorge. Qué es la educación latinoamericana? *In*: ARATA, Nicolás; SOUTHWELL, Myriam (Comp.). **Ideas en la educación latinoamericana: un balance historiográfico**. Buenos Aires: Unipe, 2014. p. 93-102.

BRASÍLIA. Câmara dos Deputados. Câmara dos Deputados. **PEC 215/2000: Proposta de Emenda à Constituição**. 2020. Disponível em: <https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=14562>. Acesso em: 23 mar. 2020.

BRITO, Antonio Guimaraes. **Direito e Barbárie no (I)Mundo Moderno: a questão do Outro na civilização**. Dourados: Ufgd, 2013. 189 p.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSGUÉL, Ramón. Prólogo: Giro decolonial, teoría crítica y pensamiento heterárquico. *In*: CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSGUÉL, Ramón (Ed.). **El giro decolonial: Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global**. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2007. p. 9-23.

CARPENTIER, Alejo. América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música. *In*: ARETZ, Isabel. **América Latina em su música**. 3. ed. México: Siglo Veintiuno, 1983. p. 7-19.

COLAÇO, Thais Luzia; DAMÁZIO, Eloise da Silveira Petter. **Novas Perspectivas para a Antropologia Jurídica na América Latina: o Direito e o Pensamento Decolonial**. Florianópolis: Fundação Boiteux, 2012. 226 p. (Coleção Pensando o Direito no Século XXI).

COLLING, Leandro. A emergência dos ativismos das dissidências sexuais e de gêneros no Brasil da atualidade. **Sala Preta**. São Paulo, v. 18, n. 1, p. 152-167, 2018.

CORNEJO, Evelyn. **Alerta**. 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=B2Hqns88jEQ>. Acesso em: 20 jul. 2020.

DELGADO, Carolina Santamaría. El Bambuco y los Saberes Mestizos: Academia y colonialidad del poder en los estudios musicales latinoamericanos. *In*: CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSGUÉL, Ramón (Ed.). **El giro decolonial: Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global**. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2007. p. 195-215.

DEUTSCH, Ron. **Newen Afrobeat: A Chilean Collective Inspired by Fela's Music and Activism**. 2019. Disponível em: <https://afropop.org/articles/newen-afrobeat-a-chilean-collective-inspired-by-felas-music-and-activism>. Acesso em: 24 mar. 2020.

DEVOTO, Daniel. Expresiones musicales: sus relaciones y alcance en las clases sociales. *In*: ARETZ, Isabel. **América Latina em su música**. 3. ed. México: Siglo Veintiuno, 1983. p. 20-34.

DOMENICI, Catarina. A performance musical e o gênero feminino. *In*: NOGUEIRA,

Isabel Porto; FONSECA, Susan Campos (Org.). **Estudos de gênero, corpo e música**: abordagens metodológicas. Goiânia / Porto Alegre: Anppom, 2013. p. 89-109.

FACEBOOK. **Calle13 oficial**. 2020a. Disponível em: <https://www.facebook.com/calle13oficial/about>. Acesso em: 26 abr. 2020.

FACEBOOK. **Molotov**. 2020b. Disponível em: <https://www.facebook.com/pg/molotovoficial>. Acesso em: 21 jul. 2020.

FACEBOOK. **Nawal - NWL**. 2020c. Disponível em: <https://www.facebook.com/pg/nawaloficial/about/>. Acesso em: 08 ago. 2020.

FACEBOOK. **Newen Afrobeat**. 2020d. Disponível em: <https://www.facebook.com/newen.afrobeat/about/>. Acesso em: 26 abr. 2020.

GADOTTI, Moacir. **História Das Ideias Pedagógicas**. 8. ed. São Paulo: Ática, 2002. 319 p

GAÚCHAZH. **Fernanda Montenegro: "Quando acenderem as fogueiras, quero estar ao lado das bruxas"**. 2019. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/tv/noticia/2019/09/fernanda-montenegro-quando-acenderem-as-fogueiras-quero-estar-ao-lado-das-bruxas-ck0s7k8xq0c7301tgy22v4nnt.html>. Acesso em: 27 abr. 2020.

GOLDSTEIN, Ilana Seltzer. Arte, cultura e formação. **Pensamentos e Ações**: seminário internacional de cultura e formação, São Paulo, v. 15, p. 77-86, 2013. Semestral.

GOLDSTEIN, Ilana Seltzer. Autoria, autenticidade e apropriação: reflexões a partir da pintura aborígene australiana. : Reflexões a partir da pintura aborígene australiana. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 27, n. 79, p. 81-106, 2012.

GOMES, Karol. **A naturalidade de Camila Pitanga ao assumir relacionamento é ganho contra homofobia**. 2019. Disponível em: <https://www.hypeness.com.br/2019/11/camila-pitanga-contr-homofobia/>. Acesso em: 27 abr. 2020.

GONZÁLEZ, Juan Pablo. **Pensando a Música a partir da América Latina**: Problemas e Questões. São Paulo: Letra e Voz, 2016a. 266 p.

GONZÁLEZ, Juan Pablo. Performatividades líquidas y juicio de valor en las músicas del siglo XX. **El Oído Pensante**, Buenos Aires, p. 1-14, 2015.

GONZÁLEZ, Juan Pablo. Perspectivas de la musicología en Chile (1952-2015). In: GOREN, Yael Bitrán; LEIJA, Cynthia Rodríguez (org.). **Perspectivas y desafíos de la investigación musical en iberoamérica**: memorias del coloquio iberoamericano sobre investigación musical ibermúsicas 2015. México: Secretaría de Cultura, 2016b. p. 51-82.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Rio de Janeiro:

Dp&a, 2006. 102 p. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro.

HALL, Stuart. A Centralidade da Cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. **Educação e Realidade**, Porto Alegre, p. 15-46, 1997.

HOFFNER, Erik. **Newen Afrobeat: la banda que defiende a indígenas y a la naturaleza**. 2019. Traduzido por Romina Castagnino. Disponível em: <https://es.mongabay.com/2019/10/chile-newen-afrobeat-entrevista/>. Acesso em: 24 mar. 2020.

INDUS. **Gaitas del León**. 2020a. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=69m71TnQsmY>. Acesso em: 09 ago. 2020.

INDUS. **Piedras**: (video oficial). (Video Oficial). 2020b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=h6Z2WDpDL4M>. Acesso em: 09 ago. 2020.

KUSCH, Rodolfo. **Obras completas**. Rosário-Ar.: Editorial Fundación Ross, 2007. V.3. 590 p.

JIMÉNEZ, Marco Raúl Mejía. **Educaciones y Pedagogías Críticas Desde el Sur**: cartografía de la Educación Popular. Perú: Tarea Asociación Gráfica Educativa, 2011. 232 p.

JUREK, Thom. Nicola Cruz: biografia do artista por thom jurek. Biografia do artista por Thom Jurek. 2020. Disponível em: <https://www.allmusic.com/artist/nicola-cruz-mn0003328515/biography>. Acesso em: 26 jul. 2020.

LATINO, El Guía. **10 Músicas para conhecer nossa América Latina**: Antipatriarca – Ana Tijoux. 2015a. Disponível em: <http://www.elguialatino.com.br/site/2015/08/10-musicas-para-conhecer-nossa-america-latina/>. Acesso em: 19 jul. 2020.

LATINO, El Guía. **10 Músicas para conhecer nossa América Latina**: Alerta – Evelyn Cornejo. 2015b. Disponível em: <http://www.elguialatino.com.br/site/2015/08/10-musicas-para-conhecer-nossa-america-latina/>. Acesso em: 19 jul. 2020.

LETRAS.MUS. **Antipatriarca**. 2020. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/ana-tijoux/anti-patriarca/traducao.html>. Acesso em: 19 jul. 2020.

LETRASWEB. **Frijolero**. 2020. Disponível em: <https://letrasweb.com.br/molotov/frijolero.html>. Acesso em: 21 jul. 2020.

LOIZOS, Peter. Vídeo, filme e fotografias como documentos de pesquisa. *In*: BAUER, Martin W.; GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**: Um manual prático. 13. ed. Petrópolis: Vozes, 2018. p. 137-155.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Sobre la colonialidade del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. *In*: CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSFUGUET, Ramón (Ed.). **El giro decolonial**: Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2007. p. 127-167

MANIFESTAÇÃO.ORG (Brasil). **Manifestação**: "que não se exclua ninguém, senão a exclusão". 2020. Disponível em: <https://www.manifestacao.org/>. Acesso em: 14 mar. 2020.

MIGNOLO, Walter D.. El Pensamiento Decolonial: Desprendimiento y Apertura: Un manifiesto. *In*: CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSFUGUEL, Ramón (Ed.). **El giro decolonial**: Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2007. p. 25-46.

MINAS, Estado de. **Ana Tijoux, a rapper que se tornou voz dos protestos sociais no Chile**. 2019. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/internacional/2019/11/28/interna_internacional,1104378/ana-tijoux-a-rapper-que-se-tornou-voz-dos-protestos-sociais-no-chile.shtml. Acesso em: 19 jul. 2020.

MOLOTOV. **Frijolero**. 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8iJMOBcPQyg>. Acesso em: 10 out. 2019

MONTENEGRO, Fernanda; BUARQUE, Chico. **Manifestação**. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hIShrW79sQQ>. Acesso em: 10 out. 2019.

MOREIRA, Talitha Couto. Música, materialidade e relações de gênero: categorias transbordantes. *In*: NOGUEIRA, Isabel Porto; FONSECA, Susan Campos (Org.). **Estudos de gênero, corpo e música**: abordagens metodológicas. Goiânia / Porto Alegre: Anppom, 2013. p. 70-88.

MULAMBA. **Mulamba**. 2020. Disponível em: <https://www.mulamba.com.br>. Acesso em: 18 jul. 2020.

MULAMBA. **P.U.T.A**. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZdpZ-93uUnY>. Acesso em: 10 out. 2019.

MUSICAPOPOPULAR.CL. **La enciclopedia de la música chilena**: Evelyn Cornejo. 2020a. Disponível em: <http://www.musicapopular.cl/artista/evelyn-cornejo/>. Acesso em: 20 jul. 2020.

MUSICAPOPOPULAR.CL. **La enciclopedia de la música chilena**: géneros. géneros. 2020b. Disponível em: <http://www.musicapopular.cl/generos/>. Acesso em: 30 jun. 2020.

MUSIXMATCH. **Alerta**. 2020a. Disponível em: <https://www.musixmatch.com/pt-br/letras/Evelyn-Cornejo/Alerta>. Acesso em: 20 jul. 2020.

MUSIXMATCH. **Colibria**. 2020b. Disponível em: <https://www.musixmatch.com/pt-br/letras/Nicola-Cruz/Colibria>. Acesso em: 26 jul. 2020.

MUSIXMATCH. **Criançada**. 2020c. Disponível em: <https://www.musixmatch.com/pt-br/letras/Nicola-Cruz-feat-Castello-Branco/Crian%C3%A7ada-Con-Castello-Branco>. Acesso em: 26 jul. 2020.

MUSIXMATCH. **El Fuego y la Palabra**. 2020d. Disponível em:

<https://www.musixmatch.com/pt-br/letras/Nawal/El-Fuego-Y-La-Palabra>. Acesso em: 08 ago. 2020.

MUSIXMATCH. Folha de Jurema. 2020e. Disponível em: <https://www.musixmatch.com/pt-br/letras/Nicola-Cruz-feat-Art%C3%A9ria-FM-Salvador-Araguaya-Spaniol/Folha-de-Jurema>. Acesso em: 26 jul. 2020.

NATIVOS. **El Adiós**. 2019. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?time_continue=167&v=AOkWXxgtpN8&feature=emb_logo. Acesso em: 21 jul. 2020.

NAWAL. **La resistencia**. 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tH-tdu8dHBU>. Acesso em: 08 ago. 2020.

NEVES, J, M. **Música Contemporânea Brasileira**. 2. ed. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981. 200 p.

OLIVEN, R, G. Cultura e Modernidade no Brasil. **Scielo Brazil: Scientific Electronic Library Online**, São Paulo, v. 15, n. 2, p.1-10, abr. 2001. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/spp/v15n2/8571.pdf>. Acesso em: 23 mai. 2020.

OLIVEN, R, G. **Violência e cultura no Brasil**. Petrópolis, Vozes, 1989. A parte e o todo. A diversidade cultural no Brasil-Nação. Petrópolis, Vozes, 1992.

PAVIANI, Jayme. **Epistemologia Prática**. 2. ed. Caxias do Sul: Educs, 2013. 143 p.

PENN, Gemma. Análise semiótica de imagens paradas. *In*: BAUER, Martin W.; GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: Um manual prático**. 13. ed. Petrópolis: Vozes, 2018. p. 319-342.

PEREIRA, Fabiane. **Caio Prado: um artista mais do que recomendável**. 2016. Disponível em: <http://www.ubc.org.br/publicacoes/noticias/4400>. Acesso em: 18 jul. 2020.

PRADO, Caio; CHAUDON, Daniel; MORAES, Diego. **Não Recomendados: clipe oficial**. Clipe Oficial. 2017. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=GsaR0TQNu_w. Acesso em: 18 jul. 2020.

PORTO, P, P. O Antropofagismo Musical no Rio Grande do Sul. *In*: Ana Mery Sehbe De Carli; Flávia Brocchetto Ramos. (Org.). **Tropicália: Gêneros, identidades, Repertórios e Linguagens**. 2ed.Caxias do Sul: EDUCS, 2017, v. 2, p. 162-177.

PORTO, P, P. **O Cancioneiro Popular da Imigração Italiana: A leitura como processo de construção de sentidos na performance da canção**. 2015. 221 f. Tese (Doutorado) - Curso de Doutorado em Letras – Associação Ampla Ucs/Uniritter, Universidade de Caxias do Sul, Caxias do Sul, 2015.

PORTO, Patrícia Pereira. Reflexões sobre raça e gênero na performance musical. *In*: FARIAS, André Brayner de; FANTINEL, Fernando Sidnei (org.). **Racismo em variação: contribuições para a crítica biopolítica**. contribuições para a crítica biopolítica. Caxias do Sul: Educs, 2019. p. 9-22.

PRIETO, Carmen Esther Hernández. Calle 13 y su discurso social. **Investigación e Desarrollo**, Colômbia, v. 26, p. 60-83, 2018.

PUNTOLATINO. **Entrevista a Residente**. 2017. Disponível em: <https://www.puntolatino.ch/musica/musica-entrevistas/9174-2017-entrevista-a-residente>. Acesso em: 27 abr. 2020.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder e Classificação social. *In*: SANTOS, Boaventura Souza; MENESES, Maria Paula (Org.). **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Almeida, 2009. p. 73-117.

RADIÓNICA. **De Latinoamérica para el mundo: once canciones nuevas**. 2020. Disponível em: <https://www.radionica.rocks/musica/lanzamientos-latinoamericanos>. Acesso em: 08 ago. 2020.

RECORDS, Zzk. Nicola Cruz. 2020. Disponível em: https://zzkrecords.com/artist/Nicola_Cruz. Acesso em: 26 jul. 2020.

ROCHA, Ana Luiza Carvalho da; ECKERT, Cornelia. Etnografia: Saberes e Práticas. **Illuminuras**, Porto Alegre, v. 21, p.1-23, 2008.

RODRÍGUEZ, Lidia Mercedes. Historia de la educación latinoamericana: aportes para el debate. *In*: ARATA, Nicolás; SOUTHWELL, Myriam. **Ideas en la educación latinoamericana: un balance historiográfico**. Buenos Aires: Unipe, 2014. p. 65-78.

ROJAS, Pablo. 2018. Reseña de J. Patrice McSherry. 2017. **La Nueva Canción chilena. El poder político de la música, 1960-1973**. Santiago: LOM. El oído pensante 6 (2): 158-162.

ROMO, Andrés Donoso; GARCÍA, Mía Dragnic. Hacia la universidad pública: Aproximación a la importancia del movimiento estudiantil chileno de 2011 en perspectiva latinoamericana. *In*: [ET.AL.], Adrián Acosta Silva **Los desafíos de la universidad pública en América Latina y el Caribe**. Buenos Aires: Clacso, 2015. p. 119-145.

ROSA, G. A. d. (2013). **Educação Popular em assentamento do movimento dos sem-terra: inclusão, vez e voz dos segmentos populares**. ETD - Educação Temática Digital, 15(1), 127-144. Disponível em: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-358696>. Acesso em: 01 mai. 2020.

SANTOS, Boaventura de Souza. **A Gramática do Tempo: para uma nova cultura política**. São Paulo: Cortez, 2006. 511 p.

SANTOS, Boaventura Souza; MENESES, Maria Paula. Introdução. *In*: SANTOS, Boaventura Souza; MENESES, Maria Paula (Org.). **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Almeida, 2009, p. 9-19.

SANTOS, Boaventura de Souza. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. *In*: SANTOS, Boaventura Souza; MENESES, Maria Paula

(Org.). **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Almeida, 2009, p. 23-71.

SEEGER, Anthony. Etnografia da música. **Cadernos de Campo**, São Paulo, n. 17, p.237-260, 2008.

SGRÓ, Margarita. **Teoría crítica y educación en américa latina**. Aula ministrada no curso de Pós Graduação em Educação PPGEdU/UCS. 03-04 de sep de 2018. Notas de Aula.

SOCIOAMBIENTAL, Instituto. **Avança destruição do Rio Xingu**. 2017. Oswaldo Braga de Souza e Isabel Harari. Disponível em: <https://www.socioambiental.org/pt-br/noticias-socioambientais/avanca-destruicao-do-rio-xingu>. Acesso em: 19 mar. 2020.

SODRÉ, Isadora. **Ao iBahia, Criolo fala sobre música e ativismo político; confira entrevista**. 2019. Disponível em: <https://www.ibahia.com/entretenimento/detalhe/noticia/ao-ibahia-criolo-fala-sobre-musica-e-ativismo-politico-confira-entrevista/>. Acesso em: 27 abr. 2020.

SPENCER, Christian. Dossier: Cuerpos de baile. Estudios sobre cuerpo, música y cultura en el Chile contemporáneo: el giro corporal en los estudios musicales chilenos. **Resonancias**, Santiago, v. 32, p. 11-13, 2013. Semestral.

SPOTIFY. **Calle 13**. 2020a. Disponível em: <https://open.spotify.com/artist/0yNSzH5nZmHzeE2xn6Xshb>. Acesso em: 26 abr. 2020.

SPOTIFY. **Newen Afrobeat**. 2020b. Disponível em: https://open.spotify.com/artist/0PTJ848ulShbjTx2yqaAlb#_=_. Acesso em: 26 abr. 2020.

STRECK, Danilo Romeu. Descolonizar a participação: pautas para a pedagogia latino-americana. **Educar em Revista**, [s.l.], n. 2, p. 189-202, set. 2017. FapUNIFESP (SciELO). Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/0104-4060.51760>. Acesso em: 26 abr. 2020.

TIJOUX, Ana. **Antifa Dance**. 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?time_continue=62&v=tksoIV5Gkso&feature=emb_logo. Acesso em: 19 jul. 2020.

TIJOUX, Ana. **Antipatriarca**. 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RoKoj8bFg2E>. Acesso em: 19 jul. 2020.

TINHORÃO, J, R. **História Social da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1998. 381 p.

TORRANO, Andrea. El contra-mapeo como práctica de resistencia: la experiencia migratoria contemporánea en the mapping journey project. **Diacrítica**, Campus de Gualtar, p.15-40, maio 2019.

TREVISAN, Amarildo Luiz; ROSA, Geraldo Antônio da. Indústria cultural, biopolítica e educação. **Pro-posições**, Campinas, v. 29, n. 3, p.423-442, 2018.

VAGA-LUME. **Não Recomendado**. 2020. Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/caio-prado/nao-recomendado.html>. Acesso em: 18 jul. 2020.

VERA, Alejandro. Diálogos sobre cuerpo, música y cultura. Resonancias, Santiago, v. 32, p. 15-46, 2013. Semestral.

WALSH, Catherine, Interculturalidad, conocimientos y decolonialidad. **Signo y Pensamiento**, 2005, XXIV (janeiro-junho). Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=86012245004>. Acesso em: 7 de jul de 2019

WALSH, Catherine. Introducción. Lo pedagógico y lo decolonial: Entretejiendo caminos. *In*: WALSH, Catherine (Ed.). **Pedagogías Decoloniales**: Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir. Quito: Abya-yala, 2013. p. 23-68. (Tomo I).

WIKIPÉDIA. **Calle 13**: Prêmios e indicações. 2020. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Calle_13#Pr%C3%AAmios_e_indica%C3%A7%C3%B5es. Acesso em: 26 abr. 2020.

YOUTUBE. **Anistia Internacional Brasil**. 2020a. Disponível em: <https://www.youtube.com/user/AnistiaBrasil/videos>. Acesso em: 20 abr. 2020.

YOUTUBE. **Newen Afrobeat**. 2020b. Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCTHMwr5NTvQ0MWbq0nbeP-w/videos>. Acesso em: 26 abr. 2020.