

# Sensibilidades pop periféricas

## Abordagens teóricas para estudos sobre música pop a partir da América Latina

**THIAGO SOARES**

*Universidade Federal de Pernambuco  
Recife, Pernambuco, Brasil*

**ID 2722**

Recebido em

**28/01/2023**

Aceito em

**04/09/2023**

A partir do enquadramento de narrativas episódicas, críticas culturais a álbuns fonográficos e videoclipes de três artistas que, mesmo cantando em espanhol e português, são consagrados na cultura pop anglófona, argumenta-se pela clivagem teórica em torno das noções de *entrelugar*, colonialidade e bastardização como aparatos conceituais capazes de complexificar leituras de fenômenos da música pop atravessados pela ideia de latinidade. Aposta-se na compreensão de que *sensibilidades pop periféricas* deslocam interpretações para as negociações estéticas e políticas que colocam em suspeita tradições assentadas pelo marxismo na análise de produções oriundas das indústrias do entretenimento.

**Palavras-chave:** Cultura pop. Música pop. *Entrelugar*. Colonialidade. Bastardização.

## **Peripheral Pop Sensibilities: Theoretical Approaches to Studies on Pop Music from Latin America**

Based on episodic narratives, cultural critiques of phonographic albums and music videos by three artists who, even though sing in Spanish and Portuguese, are enshrined in English-speaking pop culture, this article argues for the theoretical cleavage around the notions of in-between, coloniality and bastardization as conceptual devices capable of complexifying readings of pop music phenomena traversed by the idea of latinity. Bets on the understanding that pop peripheral sensibilities displace interpretations to aesthetic and political negotiations that put in suspicion traditions based on Marxism in the analysis of productions originating from the entertainment industries.

**Keywords:** Pop culture. Pop music. In-between. Coloniality. Bastardization.

## ***Sensibilidades pop periféricas: aproximaciones teóricas a los estudios sobre la música pop de América Latina***

A partir de narraciones episódicas, críticas culturales a discos fonográficos y videoclips de tres artistas que, aunque cantan en español y portugués, están consagrados en la cultura pop angloparlante, este artículo argumenta la ruptura teórica en torno a las nociones de *entrelugar*, colonialidad y bastardización como dispositivos conceptuales capaces de complejizar las lecturas de los fenómenos de la música pop atravesados por la idea de latinidad. Apuesta por la comprensión de que las *sensibilidades pop periféricas* desplazan las interpretaciones a negociaciones estéticas y políticas que ponen en sospecha tradiciones basadas en el marxismo en el análisis de producciones provenientes de las industrias del entretenimiento.

**Palabras clave:** Cultura pop. Música pop. *Entrelugar*. Colonialidad. Bastardización.

## Thiago **SOARES**

Doutor em Comunicação e Cultura Contemporânea pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), com estágio pós-doutoral na Universidade Federal Fluminense (UFF) com bolsa Procad/CAPES. Coordenador do Grupo de Pesquisa em Comunicação, Música e Cultura Pop (Grupop/ CNPq). Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM) e do Departamento de Comunicação (Decom) da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Bolsista produtividade em Pesquisa 2 – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

Universidade Federal Pernambuco, Recife,  
Pernambuco, Brasil

**E-mail:** thikos@gmail.com

### ORCID



## Introdução

A emergência de artistas musicais como a espanhola Rosalía, o portorriquenho Bad Bunny e a brasileira Anitta em escalada global a partir de 2020 impõe uma série de questões de ordem teórico-conceitual para a interpretação desses fenômenos como parte de uma mirada complexa sobre as negociações estéticas, políticas e performáticas na cultura pop. Os três artistas gravam canções, videoclipes e fazem apresentações em grandes arenas midiáticas historicamente anglófonas, cantando em espanhol ou em português e imprimindo certa dimensão aurática em torno da “conquista” de um lugar de reconhecimento por artistas de fora da cultura anglo-saxã no panteão da cultura pop centrada, sobretudo, na produção dos Estados Unidos e da Inglaterra.

Os feitos dos três artistas são bastante expressivos. Em primeiro lugar, na ocasião de seu lançamento, no dia 18 de março de 2022, o álbum *Motomami*, de Rosalía, posicionou 11 músicas do disco na lista Top 200 global do Spotify. Foi a maior estreia de um disco de uma artista mulher cantando em espanhol na plataforma de *streaming*<sup>1</sup> e recebeu também um relativo sucesso de crítica em virtude, principalmente, de seu caráter experimental em cruzar gêneros musicais.<sup>2</sup> Depois, em 2021, o cantor Bad Bunny, cantando em espanhol, foi o mais ouvido no Spotify, com 9,1 bilhões de reproduções, repetindo o feito de 2020, quando se tornou o primeiro artista de língua não inglesa a liderar a lista da *Billboard*,<sup>3</sup> a parada musical do mercado estadunidense. Por fim, a brasileira Anitta consolidou seu estrelato global quando a faixa “Envolver”, presente no disco *Versions of Me*, se tornou a primeira canção de uma artista brasileira (embora cantada em espanhol) a alcançar o primeiro lugar na plataforma Spotify,<sup>4</sup> a partir, sobretudo, de campanhas e do engajamento de fãs brasileiros.

A notoriedade desses artistas na indústria do entretenimento imprime um conjunto de celebrações, mas também desconfiças na opinião pública de inúmeras ordens e vindas de lugares ideológicos também bastante distintos. Isto pode se dar a partir de uma consagrada tese frankfurtiana de que, diante do estabelecimento da indústria cultural, a produção musical teria se banalizado, aderido a modismos e, portanto, se tornado “música ligeira” (termo evocado pelos escritos adornianos), ou seja, fabricada em série para grandes públicos, sem maiores preocupações estéticas (portanto, esses artistas seriam parte do fenômeno expansionista típico do capitalismo tardio e de sua engenhosidade em capturar subjetividades inclusive “oprimidas” e subalternas). Outra possibilidade é que isto ocorra – ainda que sob uma certa sombra da Teoria Crítica de matriz frankfurtiana – sob o argumento de que a produção cultural industrial privilegiaria a homogeneização de uma “ordem” cultural e que, portanto, a anglofonia seria a disposição produtiva que colocaria o centro da indústria da cultura e do entretenimento na dinâmica produtiva oriunda dos Estados Unidos e da Inglaterra, gerando aquilo que os intelectuais de esquerda teriam chamado de “imperialismo cultural” e que, portanto, esses artistas vindos de países da América Latina (Porto Rico e Brasil) ou da Espanha seriam dotados do “heroísmo” da resistência ao tal imperialismo anglófono.

Esses dois argumentos podem se desdobrar em inúmeros outros, mais pulverizados e localizados, mas evidencia-se aqui o binarismo das questões formuladas a partir de uma tradição de pensamento oriunda da Escola de Frankfurt, dos clássicos estudos sobre indústria cultural e das abordagens sobre estética da música inscritas na Teoria Crítica. Obviamente, se reconhece a importância dos escritos e estudos de autores frankfurtianos, em especial os postulados sobre a estética e a dialética de Theodor Adorno, que formula o pensamento a partir do “choque” entre opostos, a síntese da disposição dialética e suas herme-

<sup>1</sup> Disponível em: <<https://bit.ly/3Z0lr7f>>. Acesso em: 27 jan. 2023.

<sup>2</sup> Disponível em: <<https://bit.ly/3Z54Dfb>>. Acesso em: 27 jan. 2023.

<sup>3</sup> Disponível em: <<https://bit.ly/3EntlJ1>>. Acesso em: 27 jan. 2023.

<sup>4</sup> Disponível em: <<https://bit.ly/3sC28F7>>. Acesso em: 27 jan. 2023.

nêuticas possíveis. Evidencia-se tanto a inscrição de uma tradição sociológica do pensamento frankfurtiano sobre música e, mais amplamente, sobre cultura no campo da Comunicação, sua capilaridade nos estudos sobre fenômenos da música e da cultura pop quanto uma série de críticas possíveis a essas abordagens (SOARES, 2014) por seus limites interpretativos de ordens históricas e epistemológicas. Tais limites interpretativos já causaram ruídos e distorções que retiraram a complexidade de fenômenos análogos ao que vemos ocorrer com Rosalía, Bad Bunny e Anitta ao longo da história da música pop.

Para ficar em exemplos mais prosaicos, as acusações de cooptação de Carmen Miranda, ícone da cultura brasileira mesmo sendo portuguesa, por Hollywood e, portanto, pelas engrenagens da indústria cultural se cristalizaram tanto na produção jornalística quanto acadêmica, reiterando um olhar binário para o fenômeno. A estrela teria se tornado uma espécie de “coisa verde e amarela”<sup>5</sup> (GARCIA, 2001), sintoma de acordos políticos bilaterais e geopolíticos de interesse expansionista dos Estados Unidos sobre a América Latina utilizando a indústria cultural como mote. Estas interpretações começaram a ser tensionadas a partir do reconhecimento de uma série de agenciamentos e negociações da própria Carmen Miranda na indústria do entretenimento com a entrada do conceito de mediação cultural (PEREIRA DE SÁ, 2002) para dar conta de nuances sobre a trajetória da artista e se consolidaram com o lançamento, em 2005, de *Carmen, uma biografia* (CASTRO, 2005), que, por meio de uma narrativa jornalística, detalha os processos criativos da estrela de *Chica, Chica, Boom* e ressalta a dimensão de agenciamento da artista em meio à estrutura do sistema industrial cinematográfico e musical, suas sagacidade, capacidade de negociação e impressão de estilo que a tornariam literalmente a “pequena notável”.

A clivagem interpretativa ancorada em preceitos frankfurtianos foi gerando uma série de limites em torno do embate sobre criação artística, autonomia criativa, imposições da indústria cultural e negociações epistêmicas que assentaram um distanciamento da produção intelectual e acadêmica dos fenômenos da cultura pop. Tal distanciamento ganhou a esfera pública técnico-midiatizada (MISKOLCI, 2021), provocando intensos debates nas redes sociais digitais na medida em que intelectuais oriundos de importantes centros acadêmicos publicavam análises em veículos jornalísticos que rapidamente se espalhavam em rede, ora acusando o apreço das massas pela música sertaneja e decretando “o fim da música”<sup>6</sup> (SAFATLE, 2015) como uma espécie de degeneração estética e mau gosto generalizados que teriam tomado a sociedade brasileira; ora atribuindo tom depreciativo, de minorização e despolitizado para ações de artistas da música pop em contato com a moda e o campo da produção audiovisual<sup>7</sup> (SCHWARCZ, 2020; PRADO; ALLEGRETTI; GIOVANNINI, 2021).

Justapostos, esses argumentos reiteram, de forma um tanto cíclica, teses frankfurtianas que cristalizam a ideia de que os ditames da estrutura imposta pelas indústrias do entretenimento seriam intransponíveis, e também apontam para uma certa imagem de que a produção intelectual das universidades seria elitista, pouco interessada pelos fenômenos populares, autocentrada, hermética e que falaria para poucos e iniciados. Em alguma medida, entende-se que a produção acadêmica opera sob a chave do distanciamento, da desconfiança, da crítica aos ditames estruturais, mas, por outro lado, a crítica parece fundamental para reconhecer os limites epistemológicos de abordagens teórico-conceituais.

É no sentido de reconhecer a contribuição de uma tradição frankfurtiana dos estudos sobre indústrias culturais, mas também apontar balizas interpretativas em torno da análise de fenômenos da cultura pop e, ao mesmo tempo, depurar argumentos recorrendo à produção acadêmica oriunda dos Estudos Culturais e dos Estudos de Performance em um forte diálogo com a Estética que este artigo se estrutura. Toma-se a consagração de um conjunto de artistas enquadrados sob a rubrica de “latinos” (Rosalía, Bad Bunny e

5 Traduzimos it como “coisa”, argumento presente no trabalho O ‘it verde e amarelo’ de Carmen Miranda (1930-1946) (GARCIA, 2001), que aparece como texto mais citado sobre a artista em pesquisa no Google Scholar.

6 Disponível em: <<https://bit.ly/3qYldB4>>. Acesso em: 23 jan. 2023.

7 Disponível em: <<https://bit.ly/3PoavNo>>. Acesso em: 23 jan. 2023.

Anitta) como parte de um processo de intensas negociações performáticas, estéticas e, portanto, políticas na esfera global, entendendo política como uma prática performática que atravessa marcadores de gênero, raça, classe social e território em uma dinâmica interseccional no campo das indústrias do entretenimento, sua capilaridade nas redes sociais digitais e agenciamentos diante da plataforma da cultura.

Escolhe-se deliberadamente a cantora Rosalía, que, mesmo sendo catalã e oriunda, portanto, da Espanha, é frequentemente enquadrada pela crítica cultural como uma cantora “latina”, principalmente após o lançamento do álbum *Motomami*, em 2022, em que a cantora, compositora e produtora se aproxima esteticamente de gêneros musicais como o *reggaeton*, o *dembow* e a bachata, promovendo embaralhamentos e um “mal entendido” cultural (MARTÍN-BARBERO, 2003) classificatório que só coloca em evidência a categoria de “latino” como extremamente porosa, indefinida e pouco assentada em ditames claramente geográficos ou territoriais.

Propõe-se apresentar um conjunto de conceitos teórico-metodológicos oriundos da produção intelectual latino-americana que habilitem a interpretação de forma complexa de fenômenos que envolvem a entrada na esfera *mainstream* e global de artistas musicais amplamente classificados de “latinos”, sejam eles oriundos de países da América Latina ou falantes de espanhol e português. A proposta é dar envergadura epistemológica a um conjunto de produções artístico-musicais que colocam em debate tanto as engrenagens da indústria do entretenimento em redes sociotécnicas de consumo quanto suas negociações culturais. De forma transversal, este artigo tenta inscrever a leitura sobre artistas musicais como parte de processos histórico-culturais mais amplos, que envolvem a reiteração de comportamentos restaurados (SCHECHNER, 2006), roteiros performáticos (TAYLOR, 2013; SOARES, 2021) tanto prescritos por ditames do marketing e da indústria quanto imprevistos e acidentais e suas apreensões valorativas em redes e plataformas digitais.

A partir do enquadramento de narrativas episódicas, críticas culturais e de forma transversal, produtos, ações e fragmentos de videocliques de Rosalía, Bad Bunny e Anitta são justapostos para a sustentação de um argumento em torno da presença desses “latinos” e suas amplas recepção e consagração na esfera midiática, que estaria atrelado a três processos que envolveriam: 1) a reiteração de um *entrelugar* (BHABHA, 1998; SANTIAGO, 2001; 2004; 2006; 2019) no campo das negociações culturais das linguagens musicais e midiáticas e, mais detidamente, do indicativo de que a América Latina e o conceito de “latino” se constituem como um espaço ambíguo, poroso e, portanto, potente que conjugaria negociações de ordens estruturais e agenciais, formando territorialidades deslizantes que seduzem, negociam com o clichê, mas também causam repulsa, ojeriza e desprezo, debatendo as potências e limites das produções culturais oriundas dos “trópicos” e também seus pesadelos e fantasmagorias; 2) o traço de colonialidade (QUIJANO, 2010; LUGONES, 2008; 2014) que se manteria nas indústrias do entretenimento em suas ações restritivas, impositivas, evidenciando as assimetrias de poder existentes no campo das indústrias culturais e suas reconfigurações no contemporâneo (SOARES, 2020) e apontando para o reconhecimento de resistências, resiliências e negociações também assimétricas na cultura pop, sobretudo a partir das clivagens interseccionais de gênero e raça; 3) a dinâmica de bastardização (RINCÓN, 2016) como um atravessamento estético e político que coloca estas expressões como frequentemente “em comparação”, esteticamente implicadas, “não oficiais” e negadas nas esferas institucionais dos Estados-nação e de suas tradições.

Os três conceitos operacionalizados de forma concatenada e conjunta, ou seja, diante do reconhecimento histórico e político do *entrelugar* da noção de “latino”, das implicações da colonialidade em torno dos fenômenos da cultura pop e da bastardização que tais ensejos configuram permitiriam a compreensão de uma *sensibilidade pop periférica* constituída em redes sociotécnicas comunicacionais e engendrada na construção de valores estéticos consagrados na cultura. A noção de *sensibilidade pop periférica* é o resultado da investigação de um conjunto de questões sociológicas, performáticas e estéticas que problematizam

fenômenos musicais amplamente difundidos no Brasil e na Argentina: o bregafunk e a cumbia *villera*.<sup>8</sup> O recorte privilegiou uma espécie de hiperfoco territorialmente inscrito, em pesquisa comparativa a partir de artistas musicais, canções, videoclipes e a formação de territorialidades e performatividades análogas nos contextos brasileiro e argentino diante de artistas inscritos em dois gêneros musicais amplamente e comercialmente difundidos (SOARES, 2021).

Percebe-se que, com o amplo consumo musical em redes sociais digitais, músicas territorialmente localizadas passaram a operar como marcadores de diferença e também de conexão a partir de suas origens com outras expressões da cultura pop. Para além de sentidos pop periféricos em suas linguagens, homologias estéticas (REGEV, 2013) e discursivas possíveis, percebe-se que a produção e o consumo deste conjunto de fenômenos da música pop estariam operando na chave de uma sensibilidade (GUMBRECHT, 2010; SONTAG, 2020) e na ordem da presença e de uma esfera sensível verificada através de partilhas de experiências comuns em processos de escuta e consumo cultural.

A investigação comparativa desta produção musical esteve atrelada a uma questão anterior já formulada por Simone Pereira de Sá (2021) – de música pop periférica – e que serviu de ponto de partida para as inferências conceituais. Ao justapor as ideias de pop e de periférico, a autora abre uma brecha para o reconhecimento de processos que tomam o campo da música como profícuo para que sujeitos oriundos das periferias se projetem através de zonas de contato midiáticas com uma esfera de produção *mainstream*, mas também da sobreposição das noções de pop e periférico como dispositivo interpretativo para artistas da música “nas margens” de algum tipo de sistema – não a partir, necessariamente, de uma clivagem de classe social e território, como uma ideia mais consensual de periférico poderia propor.

Este artigo se propõe a formar clivagens performáticas nas mídias dos três artistas em questão e assentar o debate em torno de conceitos que podem servir de aparato teórico-conceitual para análise de inúmeros outros fenômenos análogos. As formulações sobre *entrelugar*, colonialidade e bastardização serão assim matizadas quando deslocadas para a interpretação de fenômenos da música pop.

## O entrelugar da música pop

A crítica cultural disposta em veículos de mídia e espriada nas redes sociais digitais forma um arsenal central para perceber enquadramentos para as produções dos artistas analisados. Aponta para as maneiras com que álbuns fonográficos são interpretados em seus sentidos dispostos em canções e performances. Realiza-se aqui um primeiro gesto de cunho metodológico: a compilação de argumentos oriundos de críticas musicais e culturais em torno dos álbuns fonográficos que podem ser vistos como centrais para a consolidação dos três artistas como fenômenos globais: *Motomami* (Rosalía), *Un Verano Sin Ti* (Bad Bunny) e *Versions of Me* (Anitta). Argumenta-se que, juntos, os três trabalhos musicais, lançados em 2022, sintetizam conceitualmente uma série de problemáticas e acomodações em torno das negociações de artistas latinos no contexto do pop global. A compilação de argumentos envolveu 47 textos publicados em veículos jornalísticos de crítica musical submetidos a tratamento no *software* Paraphrasing e a depuração de fragmentos analisáveis a partir do mapeamento de dinâmicas interpretativas em torno de *entrelugar*, colonialidade e bastardização.

Em alguma medida, os três discos são celebrados por gerarem deslocamentos em torno de gêneros musicais amplamente assentados em tradições da cultura popular da América Latina. *Motomami*, de Rosalía, promoveria esse deslocamento da estética do flamenco (presente em seu disco anterior, *El Mal Querer*, e

<sup>8</sup> Os resultados integram o relatório final do projeto de pesquisa “Música pop periférica na América Latina: análises do contexto Brasil-Argentina”, contemplado no edital Universal MCTIC/CNPq n. 28/2018.



marca de uma tradição espanhola) para o *reggaeton*,<sup>9</sup> primordialmente, se observarmos o *single* “Saoko”;<sup>10</sup> que traz uma citação à canção de *reggaeton* “Saoco”, cantada por Daddy Yankee e Winsin e lançada em 2004. *Un Verano Sin Ti*, de Bad Bunny, por sua vez, trataria de uma série de desvios de curso do próprio *reggaeton* para, entre outros gêneros musicais, a bachata – de renomada tradição na cultura musical caribenha – em faixas como “Tití Me Preguntó”, principal canção do álbum, que conta com a presença em forma de *sampler* de “No Te Puedo Olvidar”;<sup>11</sup> do cantor Anthony Santos, um clássico da bachata dominicana. *Versions of Me*, de Anitta, também promove deslocamentos seja nos enlaces entre os gêneros musicais como o funk carioca e o *reggaeton*, em canções como “Gata”;<sup>12</sup> com participação do cantor Chencho Corleone, seja nas relações entre pop e trap com a tradição da Bossa Nova presentes naquela que é a principal música do álbum, “Girl from Rio”, que cita não só musicalmente através do *sampler* “Garota de Ipanema”, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, mas no próprio título da canção.

O que a crítica cultural a estes discos destaca, entre outros aspectos, é uma espécie de constante negociação que artistas chamados amplamente de “latinos” realizam, colocando em evidência enquadramentos sobre a tradição de suas origens e dinâmicas de hibridização, crioulização e mestiçagem (CANCLINI, 2008; 2009) existentes nesses percursos. Nesse sentido, o argumento em torno apenas dos processos de hibridização oriundos das zonas de contato entre materiais simbólicos que borrariam as ideias de centro e periferia e que foram importantes marcadores de uma crítica chamada de multiculturalista sobretudo na década de 1990, seria insuficiente, na medida em que, diante dos processos de plataformação da cultura e de novas agendas políticas sobre as assimetrias globais, a própria construção de um senso do que seria “latino” teria ganhado novas camadas. A principal delas seria da ordem da aparição de teses em torno das relações de poder existentes dentro das próprias indústrias do entretenimento, numa crítica que evocaria o princípio da colonialidade e suas acepções. São argumentos, por sua vez, delicados e deslizantes, na medida em que parecem mais interessados nas estruturas de poder que nos agenciamentos dos atores envolvidos.

Antes de adentrar na validação da colonialidade para interpretar fenômenos como Rosalía, Bad Bunny e Anitta, é fundamental compreender a série de deslocamentos entre gêneros musicais promovidos nos discos destes artistas e amplamente discutidos nas redes sociais digitais como formadores de *entrelugares* no consumo da música pop. O debate sobre *entrelugar* interessa aos estudos sobre cultura pop na medida em que aciona a compreensão de zonas turvas nas linguagens e nas estéticas, não assentadas em territórios geograficamente definidos, mas abrindo as possibilidades interpretativas para campos de negociação a partir de uma “virada” que a crítica acadêmica chama de pós-colonial. Neste caso, seguindo as recomendações de Homi Bhabha (1998), chama-se atenção para a necessidade de um debate sobre a produção cultural construída à margem das dinâmicas hegemônicas de poder em que seriam necessários deslocamentos territoriais e arranjos simbólicos para que essas produções não sejam lidas e interpretadas como “versões” menores daquelas metropolitanas, uma vez que oriundas de espaços menos privilegiados de poder.

<sup>9</sup> “O flamenco que deu notoriedade à cantora dá lugar ao *reggaeton* como fio condutor da maior parte do trabalho, ao mesmo tempo passando longe de ser comparável às batidas formulaicas que se repetiram à exaustão nos últimos cinco anos, com Rosalía (que foi a produtora executiva do disco e leva créditos de produção em todas as faixas) misturando o gênero latino-americano a diversas outras sonoridades, do trap ao pop experimental” (HERMÓGENES, 2022, p. 1).

<sup>10</sup> A citação à música de reggaeton aparece em uma série de críticas: “*Motomami* abre com Saoko, um punhado de bateria de free-jazz e uma linha de baixo de sintetizador desagradável que serve como um ‘tributo’ ao *single* de 2004 de Winsin y Daddy Yankee, ‘Saoco’” (SHEPHERD, 2022, p. 1).

<sup>11</sup> “Ostentando uma camiseta em homenagem à lenda da bachata Anthony Santos – cujo *No Te Puedo Olvidar* é sampleado no início de *Tití me Preguntó* –, Bad Bunny foi visto aparecendo com a juventude dominicana, participando da folia de rua conhecida simplesmente como “teteo”. Esta programação da semana de lançamento reflete duas das forças animadoras de *Un Verano Sin Ti*: o orgulho bori (portorriquenho) de Benito e a valorização da cultura dominicana” (MOTA, 2022, p. 1).

<sup>12</sup> “Uma faixa que resume a trajetória de Anitta de forma brilhante e envolvente: começa como Neoperreo e depois transita rapsodicamente para o funk carioca” (RIBEIRO, 2022, p. 1).



Propõe-se observar os gestos de criação artístico-musicais de Rosalía, Bad Bunny e Anitta como formadores de *entrelugares* sônico-culturais nas ambiências digitais dos gêneros musicais que colocam em perspectiva relações entre colonizadores e colonizados (Rosalía como espanhola, Bad Bunny como portorriquenho e Anitta como brasileira) em seus múltiplos vínculos estéticos e políticos que formam diferentes narrativas sobre a música e a cultura pop na (e a partir da) América Latina. A noção de *entrelugar*, quando operacionalizada para estudo da música pop, evocaria aquilo que Bhabha chama de *territorialidades transitórias*, produzindo nexos comuns, porém a partir de experiências fronteiriças e de margens que se desdobram em formas expressivas inusitadas. Ao propor a noção de *entrelugar*, o autor estava interessado em processos de descentramento, desterritorialização, mas sobretudo em reorganização e recomposição a partir de feixes de linguagens identificáveis e reconhecíveis como integrantes de dobras de sentido que narram de um determinado território, mas, como uma dobra, também se projetam em outro – ora análogo, ora discrepante, mas sempre impreciso e aberto.

A indústria da música pop e mais amplamente a cultura pop reiteradamente se interessam pelos contatos interculturais e pela formação de sentidos estéticos que passeiam pelo comum e ordinário dos territórios, mas também pelas experiências-limite formadoras de “cruzamento de figuras” e imagens que reconfiguram ideias coloniais assentadas na premissa da imitação. Um parêntese histórico auxilia na compreensão desse fenômeno: o filme *Serenata Tropical*, estrelado por Carmen Miranda e lançado em 1940, apresenta um número musical da marchinha carnavalesca “Mamãe Eu Quero” em que a estrela luso-brasileira canta uma típica canção popular do Carnaval brasileiro acompanhada por músicos tocando violão e caracterizados como seresteiros ou mariachis. A cena ocorre numa boate/teatro/cabaré chamada El Tigre, num cenário que remete a uma típica casa interiorana mexicana.

O conjunto de “incoerências” na apresentação (samba tocado por seresteiros, a percussão do samba substituída pelo violão, a figura “brasileira” de Carmen Miranda num ambiente “mexicano”) parece ser sintomático da maneira com que a noção de *entrelugar* se configura como central na construção de zonas turvas dos clichês sobre artistas, fenômenos e territorialidades atravessadas pela América Latina. O interesse parece ser menos de assentar um mito de origem para as expressões performáticas e mais abrir possibilidades fabulares e especulativas sobre zonas inesperadas de contato desses materiais. Ao cruzar clichês na cena do filme *Serenata Tropical*, interpela-se o *entrelugar* como um rompimento conceitual com o primado da origem sem levar em consideração “relações de subordinação efetiva” dentro de uma crítica marcadamente marxista.

O *entrelugar* não é uma abstração, um não-lugar, mas uma outra construção de territórios e formas de pertencimento, não simplesmente “uma inversão de posições” no quadro internacional, mas um questionamento desta hierarquia a partir da antropofagia cultural, da traição da memória e da noção de corte radical (SANTIAGO, 2001, p. 19).

Ao propor a revisão da noção de *entrelugar* para o campo dos discursos e fenômenos latino-americanos, Silvano Santiago assenta as Américas como um território central para ensejos em que cópias, simulacros e reinvenções seriam amplamente possíveis, uma vez que a própria América “transforma-se em cópia”, e que a originalidade estaria não “na cópia do modelo original, mas em sua própria origem, apagada completamente pelos conquistadores” (SANTIAGO, 2019, p. 27).

Na interpretação que dá ao conceito de Santiago, Denilson Lopes (2012) reivindica que a noção de *entrelugar*, uma vez amparada teoricamente nas ideias de simulacro e diferença, operaria numa espécie de ruptura de uma forma de pensar o social e o histórico a partir de uma filosofia da representação. A produção estética no *entrelugar* latino-americano seria marcada por uma dimensão política que se afasta das linhas mestras do marxismo uma vez que compreende os enlaces entre política e cultura marcados pelo enfrentamento de adversidades também pela chave do agenciamento: “[...] uma compreensão da cultura

marcada por uma alegria que enfrenta a realidade como ela é, com seus problemas e potencialidades, ao contrário do mal-estar frente à indústria cultural de linhagem adorniana” (LOPES, 2012, p. 21). A contribuição da produção cultural latino-americana para matizar a noção de *entrelugar* parece ser da ordem da recusa, *a priori*, de que a atividade crítica se distancie de amparos do corpo e, portanto, da alegria, das fabulações carnavalescas, mestiças e crioulas, sem recusar as histórias de violência – ao contrário, ressaltando-as – nos processos sócio-históricos.

Trata-se de reconhecer aquilo que Boaventura de Souza Santos (2019) recupera da tradição indígena latino-americana de *corazonar*, ou seja, uma dimensão enérgica que habilita povos colonizados a se rebelarem da ordem pulsional que a história colonial impõe. Pensar que, na instabilidade do *entrelugar*, busca-se por uma alegria na precariedade a partir dos rastros possíveis dos clichês apagados pela história colonial. Neste sentido, os trabalhos de Bad Bunny e Anitta colocam em cena dramatizações de questões de gênero que narram a necessidade de não sucumbir diante das imposições da violência colonizadora; ao contrário, encontram formas de negociação que partem da ideia de ressaltar as “armadilhas” do corpo.

## Metáforas da colônia

Dentro de um quadro teórico que propõe enxergar traços das relações coloniais presentes na América Latina, Aníbal Quijano (2010) desenvolve o conceito de *colonialidade do poder* para tentar entender as estruturas de valores socioculturais que seguem inscritas nas disposições políticas de países colonizados. Para o autor, o sistema colonial instauraria ideais de modernidade que passam pelo eurocentrismo, pela incorporação de uma série de disposições culturais, sociais e políticas que estariam fora da América Latina e que passam a ordenar e legislar a vida nas colônias a partir de clivagens amparadas em saberes originários de contextos metropolitanos. A ideia de colonialidade, vista como um sistema de valores que distingue “civilizados” (metropolitanos) e “primitivos” (nativos), se espalharia para a cultura e para a própria ciência – por meio da incorporação de saberes europeus em detrimento daqueles originários dos próprios contextos –, instaurando um conjunto de normas na vida das nações como resultado de ações institucionais. A consagração de artistas estrangeiros nas colônias das Américas, o financiamento para que artistas estudassem e aprendessem na Europa, a reprodução de padrões literários luso-hispânicos na literatura foram traços da reiteração da *colonialidade do poder* no campo da cultura. A perspectiva de Quijano é profundamente assentada na tradição marxista, sendo bastante útil para a compreensão de fenômenos sociológicos, antropológicos e históricos. Entretanto, precisa ser matizada quando colocada em funcionamento para a interpretação de fenômenos estéticos.

Os escritos de María Lugones (2008; 2014) problematizam a dinâmica “super estrutural” de Quijano, nomeando as questões de gênero e raça como centrais para o debate sobre colonialidade inserindo um léxico interseccional na análise de traços do que a autora chama de *colonialidade de gênero*. A ideia, segundo Lugones, é reconhecer os lugares de resistência e negociação que a perspectiva de gênero fornece para a compreensão dos resíduos coloniais ainda presentes no contemporâneo.

Ao tomarmos Rosalía, Bad Bunny e Anitta como inscritos na problemática de uma espécie de colonialidade residual na música pop, é preciso fazer uma série de adequações e questionamentos sobre os modos como estes artistas parecem politicamente se deslocar em direção à tônica da colonialidade. Um primeiro olhar mais estrutural e interessado em análises um tanto quanto binárias tenderia a situar Rosalía como a cantora espanhola “colonizadora” que se apropriaria culturalmente de fenômenos de borda, principalmente o *reggaeton*, sua força como criação de um senso pan-latinoamericano e potência mercadológica. Não ignorando essas relações de poder de fato existentes no gesto de criação de uma artista que produz no contexto europeu, parece fundamental acrescentar uma outra camada a esta premissa: aquela que apre-

sentam novos processos de colonialidade a partir da América Latina. Se, numa perspectiva historiográfica mais consolidada, a Europa seria o epicentro irradiador de feixes residuais coloniais, pelo menos a partir da emergência das indústrias culturais no início do século XX, como já nos alertou Nestor García Canclini (2005), seriam os Estados Unidos e as indústrias anglófonas que estariam numa espécie de centro de poder na produção cultural. George Yúdice (2005) aprofunda esse debate através da noção de *conveniência da cultura* para localizar em Miami, nos Estados Unidos, um território simbólico agregador de um senso de pan-latinidade que processaria a produção cultural oriunda da América Latina.

Neste sentido, ao gravar a canção “Saoko”, referindo-se à faixa “Saoco”, um clássico do reggaeton de Daddy Yankee e Wisin, Rosalía estaria tanto instaurando uma problemática da ordem de uma colonialidade eurocêntrica (a “espanhola” que usurpa da colônia sua cultura) quanto apontando para a necessidade de observação dos processos de hibridização, mestiçagem e criouliização das Américas como formas inacabadas que capturariam os colonizadores, re-situando as questões a partir de um ponto de vista imprevisto. Conforme atestou a crítica cultural Julianne Shepherd,

[...] ela se tornou uma espécie de “favorita” problemática para muitos latinxs, particularmente por seus experimentos em gêneros como *dembow* e *reggaeton* em uma época em que suas raízes afro-caribenhas, há muito criticadas por críticas racistas e classistas, foram apagadas ou usurpadas pela popularidade dos brancos latinos. O espectro do colonialismo espanhol é dolorosamente profundo, e a questão tem sido reformulada: o que significa quando uma mulher catalã branca que trabalha em gêneros tradicionalmente afro-latinos obtém aclamação mundial de maneiras que os criadores – e seus contemporâneos negros – não conseguiram?<sup>13</sup> (SHEPHERD, 2022, p. 1).

Ao se deslocar esteticamente para a produção musical do *reggaeton* no videoclipe “Saoko”,<sup>14</sup> Rosalía goza do privilégio de ser uma catalã branca amplamente consagrada pelo gesto de se aproximar de um gênero musical repleto de estigmas quando performatizado por artistas, por exemplo, negros, ao mesmo tempo em que dramatiza uma outra periferia, aquela existente na Espanha e que se assemelharia plasticamente e de forma expressiva com as periferias latino-americanas. Em alguma medida, quando passa a interpretar uma *nena reggaetonera* no videoclipe de “Saoko”, Rosalía promove um comentário também sobre como as periferias das grandes cidades europeias se situariam numa espécie de *entrelugar* nos sistemas de representação midiáticos, sendo necessária uma “metáfora da colônia” para a construção de argumentos que funcionem como clichês para o consumo da música pop.

Postula-se que a produção cultural pop a partir da América Latina legaria ao mundo um conjunto de imagens, clichês, reiteraões e, portanto, performances que apresentariam formas de narrar amparadas nas ideias de desigualdade, em que os processos coloniais implicariam no reconhecimento de assimetrias estéticas verificáveis não apenas pela chave da violência e da opressão, mas também pelo enquadramento da alegria, da resiliência e de construções de alternativas de poder encenadas amplamente nos contextos das indústrias do entretenimento. A questão da colonialidade nas Américas, portanto, inserida no debate sobre cultura pop, precisaria ser modulada a partir da presença de resíduos performáticos que remontam à religiosidade cristã, mas também às formas pagãs e hedonistas existentes nas brechas destes fenômenos. Parte desses debates se apresenta dramaticamente em vídeos que reivindicam uma ideia de diferença.

No videoclipe “Girl from Rio”,<sup>15</sup> a cantora Anitta reitera o convite feito na própria canção: “Deixa eu te contar sobre um outro (diferente) Rio”. Além de exibir uma cidade nos cartões postais oficiais amparados no clichê sobre o Rio de Janeiro, tem-se a sobreposição de um outro clichê: o do lazer nas periferias cariocas.

<sup>13</sup> Disponível em: <<https://bit.ly/3Z54Dfb>>. Acesso em: 1 jan. 2023.

<sup>14</sup> Disponível em: <<https://bit.ly/3RpkBzl>>. Acesso em: 2 jan. 2023.

<sup>15</sup> Disponível em: <<https://bit.ly/45yCPT0>>. Acesso em: 2 jan. 2023.

A ideia de diferença é performatizada como um espaço entre os clichês, um *entrelugar* em que a noção de colonialidade opera não sobre o enquadramento em torno da necessidade de manter os elos com a imagem “que vem de fora”. “Girl from Rio”, em alguma medida, joga com os “dentros-e-foras” do clichê. Na medida em que reitera a colonialidade a partir da imagem cristalizada de um Rio de Janeiro pintado como cenário de um filme musical, parece comentar, jocosamente, sobre a corrosão e a obsolescência dessa imagem, na medida em que novos clichês sobre o Rio de Janeiro já estariam impostos.

Ainda na rubrica da diferença, Bad Bunny se interessa em revelar ao mundo um outro Porto Rico, não apenas aquele preso ao clichê de uma ilha paradisíaca caribenha que segue com enlances coloniais com os Estados Unidos, mas como um lugar que sofre com as marcas da colonização de forma reiterada. Estas questões estão bastante desenhadas no videoclipe “El Apagón”,<sup>16</sup> que mescla números musicais a um documentário sobre a especulação imobiliária na cidade de San Juan, os protestos por direito à praia pública e gratuita (em meio à invasão e à privatização das praias da ilha por *resorts* de luxo e empreendimentos análogos) e também o descaso do governo estadunidense diante dos seguidos apagões de energia elétrica que marcaram os meses após a passagem do furacão Maria pela ilha caribenha em 2018.

No videoclipe, as denúncias são intercaladas pela convocação de Bad Bunny a que os apagões se convertam em festa, da necessidade de dançar em meios aos escombros coloniais como normativa de resiliência diante da barbárie estatal. No refrão visual do videoclipe, uma caverna escura se transforma numa rave em que lanternas de celulares funcionam como jogos de luzes que iluminam a omissão. O disco *Un Verano Sin Ti*, que parecia então conclamar um debate melancólico sobre curas de amor à beira-mar, se converte no epicentro de problemas coloniais iluminados por feixes imprecisos de soluções.

## Latinos bastardizando o pop

Ao propor olhar a cultura popular como bastarda, Omar Rincón (2016) promove uma série de rasuras nas tradições dos Estudos Culturais latino-americanos ligeiramente interessados por olhares marxistas. Parece um tanto fácil reconhecer a cultura popular de matriz folclórica na América Latina como resistência a uma série de imposições internas e externas, imperialismo, valorações elitistas, desdém do Estado e das políticas culturais. Retomando o pensamento de Martín-Barbero, o autor atesta que o popular “fala não somente a partir das culturas indígenas ou dos camponeses senão desde a trama espessa das mestiçagens e das transformações do urbano, do popular como lugar de conflito e a reivindicação do massivo como existência do popular” (RINCÓN, 2016, p. 16).

Ao optar por entender a cultura popular como bastarda, observa-se, no argumento do autor, uma virada em torno dos valores estéticos na ordem das experiências e seus enquadramentos como “degenerados”, recusando, de alguma forma, clivagens hegemônicas em torno da alta cultura, das tradições dos estudos sobre identidades culturais e construções do folclórico como aparato discursivo dos Estados-nações. Acompanha-se o gesto de Rincón de tomar o popular através do interesse pelo midiático em suas vinculações profundas com o entretenimento e o espetáculo, sobretudo em seus aparatos comunicacionais – dinâmicas em redes sociotécnicas e suas variações.

É neste sentido que se propõe o entendimento da música pop como um fenômeno bastardo, na medida em que sua apreensão, interpretação e lógicas de consumo se dão sempre através de interstícios sobre a impureza de sua origem e, portanto, de sua vinculação identitária, territorial e estética. A metáfora usada por Rincón é a da paternidade:

<sup>16</sup> Disponível em: <<https://bit.ly/3YZTn3X>>. Acesso em: 3 jan. 2023.

Culturas bastardas dão conta do sujo, do impuro, do promíscuo porque não têm pai reconhecido; por isso são herança de muitos pais e imitam de todas as partes para tentar ter uma identidade ou, ao menos, um estilo próprio. As culturas bastardas têm sentido porque se sabem filhas de uma só mãe, a que adoram, odeiam e celebram simultaneamente (RINCÓN, 2016, p. 19).

Observa-se a recusa pelo vínculo identitário “original” na produção musical-imagética de Rosalía, Bad Bunny e Anitta como uma encenação ou performatização da lógica bastarda do popular que Rincón descreve. Apagar deliberadamente qualquer vestígio da origem ou, em outra perspectiva, partir não da origem, mas do lugar camuflado da origem em que se assenta o presente tenta dar conta de um eixo central que integraria os procedimentos da música pop. Adota-se a lógica da camuflagem da origem como uma das recomendações de Rincón para a compreensão das práticas bastardas da cultura, sua dimensão farsesca, irônica, enganadora como uma das estratégias possíveis para resistir às práticas coloniais compulsórias de apagamento e aculturação.

Ao lançar o videoclipe “Boys Don’t Cry”<sup>17</sup> como trabalho de seu álbum *Versions of Me*, em que canta integralmente em inglês e dar entrevistas em programas de televisão nos Estados Unidos falando um inglês sem sotaque “latino”, Anitta foi tanto elogiada por “estudar” para se tornar uma espécie de protótipo de artista pop sem as marcas e acentos locais quanto criticada justamente por apagar os traços de sua origem. Parecia haver no conjunto de aparições midiáticas de Anitta uma deliberada proposta não de rasura, mas de exclusão de sua origem brasileira. Esse apagamento apontaria para um conjunto de procedimentos que compreende-se como bastardos, na medida em que recusa a “paternidade identitária” como aparato de entrada no sistema *mainstream* e, ao mesmo tempo, adota uma série de estratégias performáticas que passam pela fiel imitação de um Outro que se localiza no padrão anglófono, na indústria do entretenimento mais afeita a modismos e sustentada por um ideal de ultraprocesso das imagens – o videoclipe “Boys Don’t Cry” é uma espécie de brincadeira com a estética banal dos filmes de terror, sem nenhuma intenção autoral (talvez apenas a creditação de Anitta como diretora), interessando-se quase que exclusivamente pela simulação de uma estética pop por alguém que não vem “de dentro” da indústria marcadamente anglófona. Ou seja, a Anitta de “Boys Don’t Cry” é uma intrusa que adota uma série de “máscaras” para se construir possível no campo da música pop global.

Rosalía, no videoclipe de “Chicken Teryiaki”<sup>18</sup> também exerce dois gestos de subtração identitária: tanto de sua vinculação à tradição do flamenco (que ainda persiste de forma residual no álbum *Motomami*, principalmente no canto presente na faixa “Bulerías”) quanto ao *reggaeton* (base da faixa “Saoko”). A cantora performatiza uma espécie de grau zero da música pop ao teatralizar um processo de criação de dança numa sala de ensaio que remonta a traços coreográficos bastante consagrados no aplicativo TikTok, gestualidades que remetem a padrões coreográficos do K-pop (pop sul-coreano) e enquadramentos que a transformam numa espécie de avatar de videogames. Todas essas modulações performáticas se afastam deliberadamente de qualquer vínculo com marcas reconhecíveis do flamenco e do *reggaeton*, apontando para uma zona indistinta em que se observa um interesse pela intangibilidade e pela não identificação como possibilidades de uma existência bastarda na música pop.

Quando desloca a ambientação da poética do álbum *Un Verano Sin Ti* da ilha de Porto Rico para um típico bairro dominicano de Nova York no videoclipe “Tití me Preguntó”<sup>19</sup>, Bad Bunny propõe não um apagamento de suas marcas de origem, mas um gesto de criação que parte do lugar híbrido e ambíguo da crioulização. Encena-se na canção a fuga do enquadramento em torno do casamento – a velha pergunta “Já

<sup>17</sup> Disponível em: <<https://bit.ly/3L8H6V6>>. Acesso em: 13 jan. 2023.

<sup>18</sup> Disponível em: <<https://bit.ly/3PqFTeu>>. Acesso em: 13 jan. 2023.

<sup>19</sup> Disponível em: <<https://bit.ly/3L8NhsK>>. Acesso em: 2 jan. 2023.

tem namorada?” para os homens latinos –, e o videoclipe, ao ambientar a poética da música em Nova York, coloca em cena um outro tipo de policiamento: o de ser um imigrante ilegal. Estas duas camadas – a fuga da tradição cristã do casamento e a suposta delinquência da ilegalidade de um imigrante – são os pontos centrais para a criação de uma atmosfera de festa, jocosidade e humor.

No videoclipe, além de dançar em meio a lojas de conveniência, o personagem vivido por Bad Bunny é literalmente preso. No entanto, sua prisão é para que ele – finalmente – se case. A ironia é que, no carro da polícia, ele se “veste de noivo” usando saia, e quando chega ao casamento sua noiva desce dos céus, numa imagem que remonta às tradições das virgens santificadas latino-americanas. Casar com uma virgem, além de ironizar, promoveria a dessacralização de uma iconografia católica que, em alguma medida, bastardiza a música pop em direção às jocosidades particulares do popular.

Quando estes artistas se direcionam para lugares como um bairro boricua em Nova York, uma mansão escura típica de um filme de terror, uma sala de ensaio em que coreografias do K-pop são encenadas, parece haver um deleite pelo *mainstream*, “pela cultura do espetáculo midiático que se reconhece nos entretenimentos industriais e massivos (cinema, músicas, televisão, livros, espetáculos, turismo, parques temáticos)” (RINCÓN, 2016, p. 22). Trata-se de observar a “geografia sentimental” do pop que se localiza territorialmente nos Estados Unidos e dos seus valores bastardos: em *shopping centers*, *fast foods* e prazeres plastificados. Uma cultura que é claramente commodity e que se orna, oportunamente, com o local a partir de demandas e táticas específicas.

## Considerações finais

Ao propor observar fenômenos da música pop que emergem de contextos não anglófonos e sua capilaridade por redes sociotécnicas, propõe-se acionar um arsenal conceitual que passe pelos Estudos Culturais em uma revisão de aparatos da teoria crítica e se direcione a usos e interpretações de cunho pós-coloniais com ênfase em abordagens pragmáticas de fenômenos no âmbito do capitalismo. Entende-se que três operadores conceituais podem ser frutíferos na interpretação de objetos atravessados por ideais de latinidade na cultura pop. São eles: 1) a noção de *entrelugar*; 2) o debate sobre colonialidade; e 3) os processos de bastardização. Juntos, estes três dispositivos interpretativos mapeariam o que chamamos de *sensibilidades pop periféricas*, ou seja, feixes estéticos que produzem presença na medida em que interpretados não como reivindicação de uma origem – mesmo atravessados por essa origem – constituem um espaço especulativo em que a América Latina é esgarçada em seus clichês e interditos, em suas tradições e fantasmagorias, apresentando-se como uma arena em que o político se expressa não apenas pelas formas consagradas dentro de tradições marxistas, mas a partir de formas difusas, pouco sistematizadas, mas essencialmente corporais que mostram fraturas de tradições que colocam o popular como sinônimo de resistência.

Em alguma medida, Rosalía, Bad Bunny e Anitta politizam a música pop que se quer latina através das ambiguidades do erótico, de seus corpos que encenam soluções que passam pela celebração da tragédia, das ruínas coloniais e dos interditos através da festa, do gozo e da dessacralização. Observar as *sensibilidades pop periféricas* implica reconhecer que seus modos de narrar, seus relatos em canções, suas encenações em álbuns fonográficos e suas dramatizações em videoclipes implicam promover uma experiência estética em torno do prazer como soluções possíveis aos *entrelugares* e fissuras coloniais. O rechaço que grande parte dessas expressões sofre decorre do que Omar Rincón chama de uma “ética dos baixos”, ou seja, da moralização de fenômenos que se direcionam às regiões pélvicas – quadris, bundas, órgãos genitais – como recursos estéticos e políticos.



Em alguma medida, a música pop atravessada pela ideia de América Latina oferece possibilidades de reconhecimento de um mundo menos binário e mais aberto às violências e às resiliências a elas. O processo colonial teria legado um conjunto de conhecimentos performáticos que habilitariam a compreensão de *entrelugares* nas relações de poder e dominação que passam por reinventar a alegria e a energia dos processos cotidianos, midiáticos e revolucionários. Ao propor esta mirada, pensa-se que essas alternativas se pautam pela recuperação de utopias pós-coloniais, indígenas e afro para as quais a opressão como palavra de ordem é perpassada por uma precária e não menos potente energia de vida.

Caberia às produções musicais pop que são atravessadas pela América Latina a construção de estratégias em que commodificação e fetichização caminhem juntas como um duplo gesto de desidentificação em busca de artífices que passam pela ideia de “submissão festiva”, mas, como bem alerta Rincón, também de “dominação no final das contas” nos jogos oblíquos de poder, em suas lógicas culturais e possibilidades de entendimento de que lutas políticas emergem de lugares imprevistos.



## Referências

ANITTA. Girl From Rio (Official Video). **YouTube**, 30 abr. 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=CuyTC8FLICY>>. Acesso em: 20 out. 2023.

ANITTA. Boys Don't Cry [Official Music Video]. **YouTube**, 27 jan. 2022. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PkzJgGZBFDg>>. Acesso em: 20 out. 2023.

BAD BUNNY. Tití Me Preguntó (Video Oficial) | Un Verano Sin Ti. **YouTube**, 1 jun. 2022a. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Cr8K88UcO0s>>. Acesso em: 20 out. 2023.

BAD BUNNY. El Apagón – Aquí Vive Gente (Video Oficial) | Un Verano Sin Ti. **YouTube**, 16 set. 2022b. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=1TCX\\_Aqzoo4](https://www.youtube.com/watch?v=1TCX_Aqzoo4)>. Acesso em: 20 out. 2023.

BHABHA, H. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

CANCLINI, N. G. **Consumidores e cidadãos**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

\_\_\_\_\_. **Latino-Americanos à procura de um lugar neste século**. São Paulo: Iluminuras, 2008.

\_\_\_\_\_. **Diferentes, desiguais e desconectados**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

CAPUANO, A. O recorde musical de Bad Bunny que o coloca entre os maiores da história: cantor porto-riqueno tem dominado as paradas musicais desde 2020, e a ascensão parece não estar nem próxima do fim. **Veja**, on-line, 20 set. 2022. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/coluna/o-som-e-a-furia/o-recorde-musical-de-bad-bunny-que-o-coloca-entre-os-maiores-da-historia/>>. Acesso em: 20 out. 2023.

CASTRO, R. **Carmen, uma biografia**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2005.

FRANÇOZA, D. “Motomami”: Rosalía estreia álbum com recorde de streams e 11 faixas no Top 200 Global. **POPline**, 19 mar. 2022. Disponível em: <<https://portalpopline.com.br/motomami-rosalia-estrea-album-com-recorde-de-streams-e-11-faixas-no-top-200-global/>>. Acesso em: 20 out. 2023.

GARCIA, T. C. **O “It verde e amarelo” de Carmen Miranda (1930-1946)**. 2001. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

GUMBRECHT, H. U. **Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Rio de Janeiro: Contraponto; Editora PUC Rio, 2010.

HERMÓGENES, J. **Com Motomami, Rosalía se põe como uma das mais criativas artistas da atualidade**. 2022. Disponível em: <<https://www.tenhomaisdiscosqueamigos.com/2022/03/31/rosalia-motomami-resenha/>>. Acesso em: 30 dez. 2022.

LOPES, D. Do entre-lugar ao transcultural. In: LOPES, D. **No coração do mundo: paisagens transculturais do cinema contemporâneo**. Rio de Janeiro: Rocco, 2012. p. 12-38.

LOPES, L. Anitta entra para o Guinness por top e global do Spotify com “Envolver”. **CNN**, 12 jul. 2022. Disponível em: <<https://www.cnnbrasil.com.br/entretenimento/anitta-entra-para-o-guinness-por-top-1-global-do-spotify-com-envolver/>>. Acesso em: 20 out. 2023.

LUGONES, M. **Colonialidad y género**. Tabula Rasa, Bogotá, Colômbia, n. 9, p. 73-101, jul.-dez. 2008.

\_\_\_\_\_. Rumo a um feminismo descolonial. **Revista Estudos Feministas**, v. 22, n. 3, p. 935-952, set.-dez. 2014.

MARTÍN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.

MISKOLCI, R. **Batalhas morais**: política identitária na esfera pública técnico-midiatizada. São Paulo: Autêntica, 2021.

MOTA, J. **Album review**: Un Verano sin Ti. 2022. Disponível em: <<https://pitchfork.com/reviews/albums/bad-bunny-un-verano-sin-ti/>>. Acesso em: 27 jan. 2023.

PEREIRA DE SÁ, S. **Baiana internacional**: as mediações culturais de Carmen Miranda. Rio de Janeiro: MIS/Faperj, 2002.

\_\_\_\_\_. **Música pop-periférica brasileira**: videoclipes, performances e tretas na cultura digital. Curitiba: Appris, 2021.

PRADO, J. L. A.; ALLEGRETTI, B.; GIOVANNINI, R. Controvérsia Schwarcz/Beyoncé: sociabilidades antagonistas e direito ao debate. **Revista Eco-Pós**, v. 24, n. 2, p. 226-251, 2021. Disponível em: <[https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco\\_pos/article/view/27659](https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/27659)>. Acesso em: 27 jan. 2023.

QUIJANO, A. Colonialidade do poder e classificação social. In: SANTOS, B. S.; MENESES, P. M. **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Edições Almedina, 2010. p. 73-118.

REGEV, M. **Pop-Rock Music**: Aesthetic Cosmopolitanism in Late Modernity. Cambridge: Polity Press, 2013.

RIBEIRO, A. C. **Anitta**: Versions of Me. 2022. Disponível em: <<https://www.thelineofbestfit.com/reviews/albums/anitta-versions-of-me>>. Acesso em: 8 jan. 2023.

RINCÓN, O. O popular na comunicação: culturas bastardas + cidadanias celebrities. **Revista Eco-Pós**, v. 19, n. 3, p. 27-49, 2016. Disponível em: <[https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco\\_pos/article/view/5420](https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/5420)>. Acesso em: 2 jan. 2023.

ROSALÍA. Saoko (Official Video). **YouTube**, 4 fev. 2022a. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6o7bCAZSxsg>>. Acesso em: 20 out. 2023.

ROSALÍA. Chicken Teryiaki (Official Video). **YouTube**, 24 fev. 2022b. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=OG4gq9fCoRE>>. Acesso em: 20 out. 2023.

SAFATLE, V. P. **O fim da música**. Folha de S.Paulo, Ilustrada, São Paulo, 2015, p. 9, out. 2015. Disponível em: <<https://feeds.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/235828-o-fim-da-musica.shtml>>. Acesso em: 5 set. 2023.

SANTOS, B. S. **O fim do império cognitivo**: as afirmações das Epistemologias do Sul. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

SANTIAGO, S. **The Space in Between**. Durham: Duke University Press, 2001.

\_\_\_\_\_. **O cosmopolitismo do pobre**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

\_\_\_\_\_. **As raízes e o labirinto da América Latina**. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

\_\_\_\_\_. **Uma literatura nos trópicos**. ed. ampl. Recife: Companhia Editora de Pernambuco (CEPE), 2019.

SCHECHNER, R. O que é performance?. In: **Performance studies**: an introduction. 2. ed. New York & London: Routledge, p. 28-51, 2006. Disponível em: <[https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/378/o/O\\_QUE\\_EH\\_PERF\\_SCHECHNER.pdf](https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/378/o/O_QUE_EH_PERF_SCHECHNER.pdf)>. Acesso em: 27 jan. 2023.

SCHWARCZ, L. M. Filme de Beyoncé erra ao glamorizar negritude com estampa de oncinha. **Folha de S.Paulo**, Opinião, São Paulo, 2 ago. 2020. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/08/filme-de-beyonce-erra-ao-glamorizar-negritude-com-estampa-de-oncinha.shtml#:~:text=%22Black%20Is%20King%22%20retrata%20a,de%20filosofias,%20cosmologias,%20t%C3%A9cnicas>>. Acesso em: 5 set. 2023.

SHEPHERD, J. E. **Album Review**: Motomami. 2022. Disponível em: <<https://pitchfork.com/reviews/albums/rosalia-motomami/>>. Acesso em: 13 jan. 2023.

SOARES, T. Abordagens teóricas para estudos sobre cultura pop. **Logos**, v. 2, n. 24, 2014. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/logos/article/viewFile/14155/10727>>. Acesso em: 22 jan. 2023.

\_\_\_\_\_. Políticas de solidariedade em acampamentos de fãs em shows de música pop. **Galáxia**, São Paulo, n. 44, p. 188-200, maio-ago. 2020. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/43609/32376>>. Acesso em: 19 jan. 2023.

\_\_\_\_\_. Abordagens teóricas para estudo da teatralidade em performances midiáticas: dramas, roteiros, ações. **Revista Alceu**, v. 21, n. 43, p. 210-227, 2021. Disponível em: <<http://revistaalceu.com.puc-rio.br/index.php/alceu/article/view/225>>. Acesso em: 21 jan. 2023.

SONTAG, S. **Contra a interpretação**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

TAYLOR, D. **O arquivo e o repertório**: performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

YÚDICE, G. **A conveniência da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

## Informações sobre o artigo

### Resultado de projeto de pesquisa, de dissertação, tese

Este artigo é resultado do projeto de pesquisa “Música Pop Periférica na América Latina: Análise Comparativa dos Contextos Brasil-Argentina”, contemplado no edital Universal MCTIC/CNPq n. 28/2018, que contou com a participação das pesquisadoras Simone Luci Pereira (UNIP-SP), Mercedes Liska (Universidad de Buenos Aires) e Malvina Silba (Universidad de Buenos Aires).

### Fontes de financiamento

Projeto de pesquisa “Música Pop Periférica na América Latina: Análise Comparativa dos Contextos Brasil-Argentina”, processo número 407571/2018-3, com financiamento do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) através do edital Universal. Bolsa Produtividade em Pesquisa Nível 2 do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), processo número 308569/2022-9 através da Chamada CNPq Nº 09/2022. Bolsa de Iniciação Científica para o projeto “Videoclipes como mediadores da Música Pop Periférica na América Latina”, processo número BIC-0185-6.09/21 da Fundação de Amparo à Ciência e Tecnologia de Pernambuco (FACEPE).

### Considerações éticas

Não se aplica.

### Declaração de conflito de interesses

Não se aplica.

### Apresentação anterior

Uma versão anterior do trabalho foi apresentada no I Simpósio Popfilia, 2021, Recife.

### Agradecimentos/Contribuições adicionais:

Agradeço às parceiras do projeto de pesquisa “Música Pop Periférica na América Latina: Análise Comparativa dos Contextos Brasil-Argentina” Simone Luci Pereira (UNIP-SP), Mercedes Liska (Universidad de Buenos Aires) e Malvina Silba (Universidad de Buenos Aires) pelo intercâmbio de interesses, debates e parcerias que resultaram na realização deste artigo. Também agradeço à pesquisadora Simone Pereira de Sá pelo acolhimento no Cosme Velho, em 2023, após minha temporada de pós-doutorado sob sua supervisão na Universidade Federal Fluminense (UFF), e a Gabriela Almeida pelas leituras e debates em torno da estética da música pop. Aos integrantes do Grupo de Pesquisa em Comunicação, Música e Cultura Pop (Grupop) um muito obrigado pelas provocações e inspirações constantes.