

Circuitos latinos em SP e RJ: sentidos dos ativismos musicais migrantes

Latin circuits in São Paulo and Rio de Janeiro: Meanings of migrant musical activism

Simone Luci Pereira¹
simonelp@uol.com.br

Micael Herschmann²
micaelmh@globo.com

RESUMO

O artigo analisa aspectos dos circuitos musicais latinos em São Paulo e no Rio de Janeiro, buscando compreender as proximidades e disjunções entre as práticas protagonizadas por imigrantes oriundos da América Latina hispânica e os sentidos de “latinidade” que a partir daí se esboçam em cada cidade. Em um primeiro momento, retomamos algumas questões da dinâmica histórica dos (des)caminhos políticos do século XIX, nos quais uma ideia de América Latina é forjada e o Brasil desenvolve uma ambiguidade entre pertencer e não pertencer a essa noção identitária e política, construindo o latino como um Outro. Em seguida, apresentamos uma cartografia mais geral dos circuitos musicais latinos e a presença da salsa como nomenclatura guarda-chuva para uma série de ritmos, estilos e gêneros musicais do que se constrói em várias partes do mundo e no Brasil como símbolo de latinidade. Ao final, analisamos um grupo musical atuante em cada uma das cidades: o Batanga & Cia, em São Paulo, e o grupo Songoro Cosongo, no Rio de Janeiro. Buscamos assim compreender sentidos dos ativismos musicais migrantes que se articulam à construção de identidades, aos usos e dinâmicas das cidades e às formas de produção cultural e midiática alternativas que ressaltam especificidades dos contextos socioculturais de cada meio urbano analisado.

Palavras-chave: comunicação, cultura urbana, circuito latino, latinidade, ativismo musical.

ABSTRACT

This article analyzes aspects of the Latin music circuits in São Paulo and Rio de Janeiro, seeking to understand the proximity and disjunctions between the practices carried out by immigrants from Hispanic Latin America and the meanings of “Latinity” that are sketched out in each city. To begin with, we return to some questions of historical dynamics of the political paths in the 19th century, in which an idea of Latin America was forged and Brazil develops an ambiguity on whether belonging or not to this notion of identity and politics, building Latino as an Other. Next, we present a more general mapping of Latin musical circuits and the presence of salsa music as a generic nomenclature for a series of rhythms, styles and musical genres of what is being built in various parts of the world and in Brazil as a symbol of Latinity. In the end, we analyze a musical group that performs in each city: Batanga & Cia, in São Paulo, and the group Songoro Cosongo, in Rio de Janeiro. We seek to understand the meanings of migrant musical activism that are articulated to the construction of identities, to the uses and dynamics of cities, and to alternative and mediatic cultural production forms that emphasize the specificities of the sociocultural contexts in each urban environment analyzed.

Keywords: Latin circuit, Latinity, musical activism.

¹ Universidade Paulista, Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Rua Doutor Bacelar, 1212, 4º andar, Vila Clementino, 04026-002, São Paulo, SP, Brasil.

² Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação. Av. Pasteur, 250, Palácio Universitário, 1º andar, Praia Vermelha, 22290-240, Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

Introdução

As cidades e as culturas urbanas explicitam aspectos ligados aos processos de interculturalidade e cosmopolitismos que as dimensões culturais, econômicas, políticas e subjetivas da globalização têm apontado. A presença das mídias eletrônicas, apoiadas pelos deslocamentos humanos em forma de turismo, migração, refúgio ou diásporas têm acionado práticas e imaginários sobre o outro, alterando a “obra da imaginação” (Appadurai, 2004) e as narrativas sobre a diferença, em que as culturas urbanas surgem como local de socialidades, fluxos, negociações culturais e identitárias, revelando os aspectos comunicacionais das cidades.

As migrações transnacionais (Cogo *et al.*, 2012; Levitt e Glick Schiller, 2010) da atualidade aciona a noção de “cultura como recurso” (Yudice, 2002), em que as construções de cidadanias culturais e comunicacionais são elemento importante para a visibilidade/audibilidade dos grupos que fazem uso de suas práticas musicais e midiáticas como forma de auto representação, construção de redes de solidariedade e afetos, atuando ainda em formas de “ativismos” políticos que passam pela música e a cultura e se relacionam também a outros ativismos³, como os referentes à luta pelo direito à cidade, à inclusão comunicacional, feministas, étnicos, entre outros (Pereira, 2017b)⁴.

Nos últimos anos é possível perceber a existência de circuitos musicais/culturais “latinos” em cidades brasileiras como São Paulo e Rio de Janeiro, protagonizado por jovens migrantes oriundos da América Latina hispânica, contribuindo para a construção de circuitos de produção e consumo culturais em que questões de identidade/alteridade se compõem de diferentes modos, trazendo à tona imaginários sobre o outro e sobre o que seja o “latino”. No Brasil, este termo tem sido usado para se referir a grupos de pessoas, músicas, culinária, danças, cultura,

entre outros elementos oriundos ou ligados a países da América Latina hispânica. Sem endossar esta nomenclatura sem problematizações – uma vez que carrega cores de exotização, essencialização, estereótipos e encobrimento de diferenças entre as várias culturas destes países num mesmo termo - lembramos que o termo “latino” é utilizado pelos próprios músicos migrantes para designarem a si próprios e às suas práticas musicais. Daí a sua utilização neste artigo como categoria nativa e como noção a ser problematizada.

Importa compreender o que significa a noção de “latino” para os migrantes e para os brasileiros, bem como as dinâmicas de pertencimentos/estranhamentos que estão presentes no seu uso. Em torno desta designação em que brasileiros não se reconhecem como latino-americanos e veem no hispânico o exótico, um Outro, um “latino”, vem se constituindo circuitos de produção e consumo cultural, uma economia política da cultura que se relaciona a outros circuitos musicais alternativos e independentes, bem como a um ativismo ligado à migração, à produção de cultura, aos usos da cidade e do espaço público.

O objetivo deste artigo é analisar aspectos das cenas/circuitos latinos em São Paulo e no Rio de Janeiro, buscando compreender as proximidades e disjunções entre estas práticas protagonizadas por imigrantes oriundos da América Latina hispânica e os sentidos de “latinidade” que a partir daí se esboçam em cada cidade. Buscamos ainda compreender aspectos de um “ativismo musical” (Herschmann e Fernandes, 2014) migrante, que se articula à construção de identidades, aos usos e dinâmicas das cidades, e às formas de produção cultural e midiática alternativas que ressaltam especificidades das dinâmicas socioculturais de cada meio urbano analisado.

Num primeiro momento, retomamos algumas questões da dinâmica histórica de alguns (des)caminhos políticos e socioculturais desde o século XIX, nos quais

³ Vale salientar que há algumas diferenças entre as formas de *ativismo* mais tradicionais e as que vêm emergindo na atualidade. Em geral, na atualidade o ativismo não emerge com uma agenda claramente predefinida (estruturada e organizada), não há claras hierarquias (porta-vozes dos movimentos) e os atores parecem se pautar sobre demandas objetivas e concretas relacionadas ao “comum” (Hardt e Negri, 2009). Além disso, há no ativismo de hoje, em geral, uma dimensão estética e lúdica muito presente. A esse respeito Szaniecki argumenta que nas intervenções do ativismo contemporâneo emprega-se a estética (e até expressões artísticas, tais como a música, de grande capacidade de mobilização social) para sensibilizar o público, para criar dispositivos expressivos mais dialógicos, discursos mais polifônicos e, assim, deslocamentos de sentidos (que promovem *détournements*) importantes para construção de estratégias de luta “biopolítica” (Szaniecki, 2007).

⁴ Compreendemos as dinâmicas comunicacionais dos migrantes não como algo exclusivamente vinculado aos usos das mídias (massivas, eletrônicas, etc.), mas sim numa dimensão de comunicação que abrange as socialidades cotidianas do urbano, suas dimensões sensíveis e afetuais que passam pelo corpo como mídia primária e que possibilitam a interculturalidade, o encontro com a alteridade e seus sentidos políticos. Assim, as festas, os eventos e as práticas musicais mostram-se como um *locus* privilegiado para compreender estas complexas dinâmicas comunicacionais que esboçam aspectos das negociações culturais e sociais.

América Lusófona e Hispânica contraditoriamente constroem discursos de identidade que demonstram reconhecimentos e estranhamentos entre si. Em seguida, apresentamos uma cartografia mais geral dos circuitos musicais latinos em São Paulo e no Rio de Janeiro⁵ e a presença da salsa como nomenclatura guarda-chuva para uma série de ritmos, estilos e gêneros musicais do que se constrói em várias partes do mundo como música “tropical” ou “latina” (Negus, 2005) e que no Brasil se estabelece com algumas especificidades. Ao final, analisamos um grupo musical atuante em cada uma das cidades: o Batanga & Cia, em São Paulo (sexteto de música instrumental formado por cubanos e brasileiros) e o grupo Songoro Cosongo (quinteto formado por músicos da Argentina, Colômbia, Venezuela, Chile e do Brasil) no Rio de Janeiro.

Trilhas e bifurcações – (des) caminhos históricos

A noção de América Latina mostra-se como uma construção histórica que data do século XIX e que ajudou a construir ideários contraditórios de pertencimento/estranhamento na relação entre o Brasil e a América Hispânica. Já no século XX, somam-se a isso a presença das mídias ligadas à música atuando nestes processos de identidade/alteridade, desde anos 1940/50 com a presença do bolero mexicano no Brasil (Pereira, 2016), bem como de outros elementos culturais ligados a esta mesma matriz cultural do melodrama (Martín-Barbero, 1997) até a atualidade, quando as indústrias fonográficas e do entretenimento com sede em Miami criam noções de latinidade que têm reverberação nas formas de ser e pensar a América Latina nos trópicos (Party, 2008; Yudice, 2002).

Importante problematizar a noção de América Latina⁶, sua elaboração histórica e a ambiguidade que

se faz presente em relação ao pertencimento do Brasil (América Lusófona) neste pan-latinoamericanismo. Para refletir sobre isso, não se pretende elaborar uma análise histórica/ historiográfica que dê conta de abarcar todos os fatos, marcos e narrativas deste percurso temporal, mas salientar alguns pontos, momentos e debates que, em nossa opinião, contribuíram para engendrar esta ambiguidade apontada acima.

Morse (1988) chamou as diferentes Américas - ao norte e ao sul - de Ibero-América e Anglo-América, na busca por evidenciar a matriz cultural e as diferenças ideológicas. O autor lembra que o termo “América Latina” é uma invenção francesa da segunda metade do século XIX, num momento de disputa geopolítica e econômica imperialista da França com os EUA. O termo era usado por intelectuais franceses numa tentativa de justificar o imperialismo francês no México na década de 1860. Nesta noção de uma unidade dos povos “latinos” com afinidade cultural e linguística em contraposição aos anglo-saxões, a França seria líder natural contra a força e influência norte-americana com o objetivo de reagir contra a expansão norte-americana e ganhar o espólio espanhol nas Américas.

Apesar do caráter heterogêneo das proposições sobre América Latina, vale dizer que quase nenhum dos políticos, intelectuais e escritores hispano-americanos que primeiro utilizaram a expressão “América Latina” – e nem seus equivalentes franceses e espanhóis – incluíam nela o Brasil, sendo o projeto do latino-americaníssimo algo hispânico. Da parte dos intelectuais brasileiros deste período, predominava também este não reconhecimento e não filiação. Ainda que reconhecessem a herança católica e ibérica em comum, estavam cientes e enfatizavam muito mais as diferenças que separavam o Brasil da América Hispânica, como a geografia, a base social agrária e es-

⁵ A pesquisa de campo realizada nos anos de 2014 a 2016 em ambas as cidades foi de inspiração etnográfica, com observação e anotações de campo, bem como conversas com os músicos, produtores e frequentadores das festas e eventos analisados nestes circuitos musicais. Buscamos seguir os atores em suas tramas pela cidade e nas articulações em rede que vão construindo não apenas entre migrantes e músicos, mas com grupos e coletivos ligados a outras causas e sujeitos, construindo múltiplas associações. A etnografia dos espaços urbanos supõe uma busca por construção de sentido e narratividade dos fragmentos, efemeridades e detalhes da vida cotidiana e dos locais analisados, em que o pesquisador é ao mesmo tempo participante e observador. Dialogando com Delgado (1999) e Hannerz (1997) acreditamos que fazer antropologia nas cidades e em locais como os que aqui analisamos requer um cosmopolitismo metodológico no sentido de captar as dimensões locais e globais dos fenômenos bem como os espaços intersticiais do urbano que mesclam lógicas do privado e do público, dos espaços abertos e fechados.

⁶ Na busca por não reificar uma “história da América Latina” colonialista é que a crítica de-colonial (Mignolo, 2007; Quijano, 2005) surge como pano de fundo das reflexões esboçadas aqui, tendo clareza do quanto uma historiografia tradicional da América Latina tantas vezes reforça sem críticas o americanismo de uma elite crioula no século XIX e mesmo posições dominantes de outros organismos já na década de 1950/60. Salientamos neste texto o caráter de *invenção* e de *construção* discursiva e ideológica das noções de América Latina e latino americanismo (desde a fundação desta nomenclatura).

cravocrata, as instituições políticas e a língua. Esboça-se aí um projeto político e institucional brasileiro durante o século XIX, em que o peso da presença da Família Real desde 1808 e o processo de Independência que se deu de maneira a que o poder da Coroa portuguesa continuasse durante todo o período Imperial até a Proclamação da República em 1889, explicitou diferenças marcantes em relação aos processos políticos e sociais dos países de língua espanhola na América. Some-se a isso a manutenção da escravidão e a discussão que tomou grande parte do Segundo Império entre centralizadores e federalistas num território de dimensões continentais, suprimindo movimentos separatistas e revoltas populares pela força, mantendo o país unido num processo complexo entre federalismo e centralismo (Coser, 2008).

Foi se constituindo desde o século XIX, a construção do Brasil como Outro em relação à América hispânica; e, em resposta, por tantas vezes tratado como Outro. Foi se estabelecendo uma distância de interesses e de identificações entre o Brasil e seus vizinhos hispânicos, formulando políticas nacionais e internacionais que se alinhavam por vezes mais com os Estados Unidos num pan-americanismo difuso, se excluindo e sendo excluído de diversos momentos de projetos de formação de blocos ou de políticas latino-americanas contra os EUA⁷.

Apenas apontamos alguns aspectos que nos ajudam a compreender nuances desta ambiguidade e relações paradoxais entre o Brasil e a América hispânica que faz com que sejamos e não sejamos parte da América Latina ao mesmo tempo, tampouco sendo totalmente encampados de maneira harmoniosa por nossos vizinhos. Como lembra Prado (2001), estas ideias políticas foram sendo difundidas socialmente por diversos meios, contribuindo fortemente para a constituição de uma certa maneira de se pensar a relação distante entre o Brasil e a América Latina; como narrativas míticas de origem, forjaram imaginários e uma memória coletiva com sentidos de nação, pertencimento e identidade coletiva de caráter unívoco que estabelece um Nós e os Outros dentro da América Latina. Ora, isso se mostra presente na atualidade na análise que fazemos das práticas musicais-midiáticas dos jovens migrantes que analisamos, como apresentaremos mais à frente.

Se no campo das ideias políticas foi se esboçando uma separação entre Brasil e América Hispânica, processos heterogêneos também foram sendo levados a cabo no

campo da cultura popular massiva (Martín-Barbero, 1997) e da música das mídias ao longo do século XX. O que enfatizamos neste artigo é que, tanto por caminhos macro políticos e institucionais de formação do Estado-Nação, quanto por aspectos ligados à música popular massiva em sua interpelação e constituição de identidades coletivas, foi se configurando no Brasil uma longa trajetória histórica ambígua no que tange a considerar-se parte da América Latina. Sabemos que esta é uma construção identitária móvel, híbrida e, como qualquer categoria identitária, não pode ser tomada em termos absolutos e essencialistas, mas em suas tradições seletivas, seus processos de construção, reconstrução, afirmação, lembranças e esquecimentos. Entretanto, percebe-se no Brasil uma noção de não pertencimento e distanciamento da América Latina Hispânica, em que o “latino” é o Outro, ainda que vejamos características históricas, políticas socioculturais e musicais atreladas a aspectos comuns.

Diásporas sonoras, latinidade e tropical

Falar em circuitos musicais latinos no Brasil envolve refletir sobre a salsa como nomenclatura genérica e aglutinadora de práticas muito diversas de gêneros e estilos musicais diferentes. Chama-nos a atenção o fato de muitos atores migrantes envolvidos nas práticas musicais latinas das cidades usarem este termo (ou rechaça-lo, como vemos no caso do Batanga & Cia, em São Paulo), como também grande parte do público destes circuitos assim nomearem grande parte da música aí existente.

Retomando o que já expusemos no início deste texto, os músicos migrantes que temos analisado usam o termo “latinos” para identificarem a si mesmos e às suas músicas. O termo “latino” é uma categoria utilizada pelos próprios sujeitos analisados e que aqui tomamos como uma construção identitária complexa - um “ponto de sutura” (Hall, 2000) entre discursos hegemônicos e possibilidades de subjetivação - e repleta de discontinuidades históricas e culturais. Mais que isso, temos verificado que este uso tem uma conotação que vai além da simples nomeação ou de construção de um nicho de mercado musical (uma “alteridade exótica”, ainda que isso também se faça presente no consumo feito por brasileiros destas músicas), mas como noção política tanto para a

⁷ Segundo Bethell (2009), as repúblicas hispano-americanas desconfiavam do Brasil imperial, o imenso vizinho lusófono que ocupava metade da América do Sul e demonstrava interesses imperiais no continente (explicitados nas guerras na região do Rio da Prata).

construção de identidades, como de projetos culturais voltados a uma diminuição ou eliminação das barreiras culturais entre hispânicos e brasileiros, visando noções mais amplas de latinidade.

A salsa surge como termo guarda-chuva para uma série de ritmos, estilos e gêneros musicais do que se constrói em várias partes do mundo como música “tropical” ou “latina” (Negus, 2005). A noção de tropical adiciona ainda mais elementos exotizantes e mistificadores sobre países ou regiões subalternas, enfatizando corpos nus, sexualidade, praias, selva, que associam o tropical ao que não é civilizado ou ligado à razão ocidental hegemônica. A categoria “musica tropical”, segundo Negus (2005) surgiu durante as décadas de 1940/50 usada como um meio de distinguir a música cubana da música feita em outras regiões da costa caribenha (Venezuela, partes da Colômbia e do México), significando música dançante e sensual. Hoje, esta designação encamparia gêneros como *cumbia*, *bachata*, *merengue* e outros subgêneros sob a designação englobante de “salsa”, que tomou um lugar protagonista (Quintero Rivera, 1998) dentro da multiplicidade de estilos ligados a esta “tropicalidade”.

Mais que um gênero musical específico, a salsa seria uma prática musical e um movimento social/musical, segundo Quintero Rivera (1998). Ela é considerada uma música urbana nascida dos encontros culturais surgidos das experiências de migração entre Cuba, Porto Rico e outros países do Caribe para os Estados Unidos, mais precisamente em Nova York. Nos anos 1960/70, os hibridismos sonoros derivados da presença de negros estadunidenses, latinos e caribenhos em áreas como o Bronx nova-iorquino, dava origem a uma forma de elaborar sonoridades que se definem mais por suas práticas sociais e musicais do que por seus conteúdos específicos (Quintero Rivera, 1998; López Cano, 2009), conhecida como um movimento musical heterogêneo que combina diferentes formas de fazer música, combinar ritmos e formas sonoras afro caribenhas prévias em inovadoras formas de *soneos* (improvisação no canto) e *descargas* (improvisações instrumentais). Protagonizada por artistas como Willie Colón, Hector Lavoe, Rubén Blades, entre

tantos outros, expressando sentidos de identidades dos *muyoricans* (porto-riquenhos em Nova York) em relações de mútua influência com artistas cubanos, panamenhos, dominicanos, venezuelanos, colombianos que ali também viviam, sendo o auge desta era articulada em torno da gravadora *Fania Records* (Morales, 2003)⁸.

Exatamente por ser resultado de um amálgama de ritmos, estilos e gêneros musicais é que a salsa pode se articular e mesclar em diferentes culturas, ajudando a compreender os caminhos construídos pela salsa em países diversos, como os do continente europeu, países africanos, Japão, Canadá, Austrália, Brasil e tantos outros, reconhecida e identificada como música latina por excelência, fruto da indústria da música (Negus, 2005) e dos meios de comunicação mais amplamente. Entretanto, para além das estratégias do mercado musical, a salsa vai ganhando leituras, escutas, práticas, usos e apropriações diversas nos locais em que é praticada e consumida, gerando identidades locais (Román-Velazquez, 1999, 2009; Byrd, 2015) e cosmopolitas específicas em cada localidade, onde vão se articulando uma gama de conhecimentos, práticas sociais e investimentos afetivos pelas atividades de fãs, entusiastas, escolas de dança, músicos, DJs, dançarinos, escolas de dança, algo que escapa das lógicas comerciais. Uma complexa matriz cultural da salsa, como sugere Negus (2005), que permite que esta prática musical se mova e se transforme em variados sentidos em tempos e espaços.

Alguns músicos ligados ao circuito da música latina no Brasil se referem a uma “explosão” do *pop* latino e da salsa sentida no Brasil quando uma telenovela da Rede Globo chamada *Salsa e Merengue* (no final dos anos 1990) retratava uma família cubana vivendo no Rio de Janeiro, suas danças e festas, cujo tema de abertura foi um estrondoso sucesso midiático – *Maria (Un, dos, tres)* – cantada por Ricky Martin⁹. De fato, naquele momento, muitas casas/bares de música latina foram inauguradas em São Paulo e no Rio de Janeiro – algumas existentes até hoje – ajudando a edificar uma cena que se fazia pelas atividades de DJs, bares, professores de salsa e campeonatos de dança. Se na maioria das vezes o Brasil

⁸ Fundada em 1964 em Nova York, a Fania Records foi um dos mais importantes selos de música latina nos EUA, tendo sua história articulada à edificação do que foi a salsa nos anos 1960/70. Ver Morales (2003).

⁹ Em 2017 vemos um outro momento de certa explosão da latinidade no Brasil, protagonizada pelo sucesso do *reguetón Despacito*, interpretado por Luis Fonsi e Daddy Yankee, que ganhou lugar na trilha sonora de uma telenovela das 21 horas na mesma Rede Globo, além de tocar massivamente em rádios, ter milhões de acesso no *Youtube*, gerando até (no caso de São Paulo), aquilo que os músicos migrantes vem chamando de um “novo *boom* latino” o qual “deve ser aproveitado antes que acabe”. De fato, tem crescido o número de festas com temática, música, visualidades e audibilidades “latinas”, que invocam *cumbia*, *reguetón* e abrem espaço e atenção mais ampla também para outras sonoridades não massivas (Pereira, 2017a).

do eixo Rio-SP parece estar de costas para a América Latina, em alguns momentos a presença da música “latina” se faz sentir no país por outros caminhos, muitas vezes pelas mediapaisagens (Appadurai, 2004) que se colocam como locais de articulação de negociação de práticas e imaginários, em que a construção de uma família cubana e sua musicalidade (no caso da telenovela, em clara alusão aos cubanos que vivem em Miami) tem forte influência cultural norte-americana, se fazendo presente no Brasil, colaborando inclusive nas formas de nomear o que seja o “latino”, tendo como referências majoritárias as produções feitas pelas indústrias fonográficas e do entretenimento sediadas em Miami (Yudice, 2002) difundindo sentidos de latinidade mais hegemônicas e estereotipados.

A partir desta forte presença e protagonismo das práticas musicais e identificações ligadas à salsa no Brasil, é que vemos se constituir uma heterogeneidade de sentidos musicais e identidades “latinas” nos circuitos observados no Rio de Janeiro e em São Paulo, seja encampando e reproduzindo este modelo, seja buscando maneiras alternativas de se se auto representarem e se tornarem visíveis e audíveis como latinos, caribenhos, cubanos, colombianos, etc. Nestas construções identitárias (culturais, sonoras, visuais) conjugam-se lógicas diversas e contraditórias que por vezes reforçam estereótipos e sentidos do ‘latino’ já há muito construídas e reforçadas de maneira exotizante, como também possibilitam o espaço para a edificação de outras identificações e processos de subjetivação do que seja a identidade latina, acionando outros estilos musicais, outras pautas políticas, outras visualidades e outros sentidos de pertencimento.

Práticas musicais latinas em São Paulo

Em São Paulo há uma variedade de sonoridades e estilos no circuito ‘latino’, tanto com músicos que fazem fusões de gêneros cubanos com *jazz*; grupos mais apegados aos estilos dançantes de sextetos caribenhos; locais de dança que tocam versões *pop* de salsas e merengues ao estilo Miami; como também aqueles que buscam “resgatar” tradições musicais, como é o caso do *Batanga & Cia*. – composto por jovens músicos cubanos e brasileiros – e sua proposta de se inserir no circuito de música latina da cidade enquanto pesquisadores musicais que resgatam a tradição da música cubana com ritmos, canções e gêneros das décadas de 1930/40/50, como bolero, *rumba*, *danzón*, *batanga*, *son*, *chachacha*, dentre outros. Com esta proposição, ajudam a criar um espaço de disputa simbólica e

de distinção (Bourdieu, 1988) dentro deste grupo maior.

Analisando as práticas musicais e midiáticas migrantes, percebemos que estratégias de audibilidade/visibilidade e inserção, laços de identidade e pertencimento e formas de auto representação mostram-se como ações de cunho político. Isso nos tem chamado a atenção particularmente na atuação musical, midiática e política de um grupo específico de jovens, que compõem o conjunto musical *Batanga & Cia*.

O grupo tem se apresentado em casas musicais do circuito de *jazz* e música latina de São Paulo (e interior) e outras de música mais autoral/alternativa (Pereira e Borelli, 2015; Pereira, 2017a) tendo se apresentado pela primeira vez em 2014, numa festa chamada “Vila Latina” (ocorrida no Centro Cultural Rio Verde), que reunia a cada dois meses, sempre aos domingos à tarde/noite, apresentações musicais ao vivo, aula de danças caribenhas como salsa, merengue, *rueda de cassino*, exibição de filmes e debate com diretores, exposições de artistas plásticos, venda de comidas e bebidas “típicas”, perfazendo um circuito de divulgação e promoção da cultura “latina” em São Paulo. Em uma de nossas etnografias nestas festas houve um debate de DJs de “música latina” com o público que frequenta casas de dança, onde presenciamos uma discussão acalorada entre *djs* brasileiros, músicos cubanos e público brasileiro, colombiano, boliviano, entre outros, sobre o que seria a “verdadeira” salsa cubana, a invasão de estilos como o *zouk* nas festas cubanas, as exigências do mercado *versus* as preferências artísticas e musicais, que muito nos alertaram para a disputa simbólica por legitimidade existente nesta cena ou circuito cultural da latinidade em São Paulo. Nestes eventos, um grande leque de elementos culturais e identidades heterogêneas são enquadradas como “latinas”, numa complexa construção que é feita no Brasil sobre a América Latina que fala espanhol, onde mesclam-se identidades e alteridades, reconhecimentos e estranhamentos que guardam uma história de séculos e que na atualidade toma contornos mais específicos pela expansão das migrações, os cosmopolitismos da metrópole, a forte presença midiática, entre outros aspectos.

O *Batanga & Cia* é um quinteto de música instrumental formado por jovens cubanos e brasileiros que recriam em suas performances a “atmosfera das descargas (*jam sessions*) das casas de *jazz* da Havana dos anos 1940 e 1950 [trazendo] o fascinante ritmo *batanga*, apresentado por Bebo Valdés em Cuba, em 1952, que naquela época ficou ofuscado pela popularidade do mambo” (Havana 6463, 2014), conforme descrição do *site* da produtora

cultural Havana 6463¹⁰. A afinação dos instrumentos é pensada para que fique mais próxima da sonoridade daquele tempo histórico, na busca por uma “autenticidade” (termo reforçado nos *releases* do grupo) de sons, ritmos e cultura cubana. Formado por Claudia García Rivera (flauta), Hanser Ferrer Alvarez (piano), Aniel Someillan/Noa Stroeter (contrabaixo), Pedro Bandera (percussão) e Ilker Ezaki (percussão), o quinteto ressalta aspectos daquilo que se considera música de boa qualidade, autenticidade musical e cultural construindo capital simbólico (Bourdieu, 1988) para atuar no campo musical da “latinidade” em São Paulo.

O grupo tem uma atividade assídua tanto em casas dedicadas à música ao vivo, como também em restaurantes e bares que não possuem uma proposta “latina”, atraindo público “jovem”¹¹ de brasileiros e migrantes. De acordo com eles, quando se pensa em música cubana ou “latina” no Brasil, a salsa é a primeira imagem e sonoridade que está presente. Para suprir este desconhecimento de outros gêneros musicais cubanos e latino-americanos de outros países e oferecer um “maior conhecimento desta cultura”, estes jovens fundaram o *Batanga* e tocam/cantam canções de outras épocas fundidas com arranjos *jazzísticos*, numa busca por se diferenciarem daquilo que é mais próximo ao *mainstream* musical ligado à “latinidade” no Brasil, por vezes mais na forma de sextetos instrumentais, por outras vezes mais ligado a salsa *pop* à la Miami.

Importante notar que se no início do grupo se descreviam como aqueles que traziam um passado musical cubano (*batanga*, *chachacha*, *rumba*, *son*) dos anos 1940/50, hoje se identificam como um grupo de “música instrumental cubana, *latin jazz* e *word music*”. De igual modo, uma associação cada vez mais clara com ritmos e gêneros da cultura afro-brasileira, afro-colombiana e afro-peruana também pode ser observada. Em muitas apresentações, o *Batanga* traz convidados para cantar ou mesmo DJs para abrirem os seus *shows*, como a jovem DJ peruana Cecilia Yzarra, que toca ritmos e gêneros como *chicha* e *huayno* articuladas a versões afro-peruanas de *cumbia*.

Entre alguns convidados que cantam com o grupo musical, está a cantora colombiana Victoria Saavedra, que vive em São Paulo e faz um trabalho de recuperação de tradições afro-colombianas, tanto com seu grupo –

Victoria Saavedra & *Candombá* – como também como professora de canto em escolas particulares ou em projetos de *workshop* em escolas e universidades públicas pelo Brasil. Importante destacar que Victoria tem sólida formação em canto, tendo estudado em Berkeley e tendo atuado na cena musical colombiana em grupos de *pop* e *rock*. Em entrevista para divulgação do primeiro *show* (em 2015) que fez com o *Batanga*, ela dizia que o Brasil também é latino-americano, mas as pessoas daqui não sabem ou se esquecem disso, revelando preocupações e percepções sobre o Brasil em comum com os músicos cubanos aqui em tela.

O que as escolhas de parceiros musicais do *Batanga* parecem evidenciar, enfim, é a constituição de uma “afro-latinidade”, ou seja, uma construção de identidade em articulação com outros gêneros, ritmos e países da América Latina que têm em comum e como eixo aglutinador a música de matriz africana (Quintero Rivera, 1998), seja a salsa, rumba, samba, cumbia. E isso traz importantes questões para refletirmos sobre a constituições de suas identidades cubanas, latinas, negras.

Outro cantor convidado pelo *Batanga* é o músico Sapopemba descrito como “profundo pesquisador e conhecedor da musicalidade afro-brasileira”. Numa apresentação gratuita, no Sesc Campo Limpo (área periférica da cidade), cantos ou pontos em louvor aos orixás em homenagem ao músico cubano Pablo Milanés estiveram presentes, no diálogo que estes jovens estabelecem com as tradições musicais trazidas por um cantor negro de 65 anos e alagoano que viaja pelo país exercendo seu ofício de caminhoneiro, recolhendo ritmos e tradições musicais sagradas e profanas, apropriadas nas ruas das cidades do Brasil. Em seu repertório estão sambas de roda do Recôncavo Baiano, maracatus pernambucanos, o boi-bumbá maranhense e as congadas mineiras. Seu nome, Sapopemba, é em função do bairro popular da zona leste paulista de mesmo nome, onde foi morar ainda criança quando chegou ao sudeste com a família. Uma história, por sua vez, comum a muitos nordestinos do país.

Note-se que Sapopemba não é um cantor totalmente desconhecido. Desde 2003 ele tem gravado álbuns e participado de projetos ao lado de produtores e artistas ligados ao universo mais autoral da música em

¹⁰ Havana 6463 é uma difusora cultural que promove a cultura cubana no Brasil e é gerida por alguns destes jovens músicos que temos analisado. Além de promover shows e eventos em São Paulo, oferece ainda pacotes turísticos temáticos para Cuba. 6463 corresponde à distância (em km) entre Havana e São Paulo.

¹¹ A noção de jovem e juventude é utilizada de forma alargada e difusa, isto é, foi considerada neste artigo como um construto sociocultural, distanciando-se de uma perspectiva apenas biológica (Borelli, 2008).

São Paulo, tendo se apresentado em Paris em 2005, no “Ano do Brasil na França”, juntamente com Elza Soares e Seu Jorge, artistas negros já consagrados. Este processo de “descoberta” de artistas populares por produtores e músicos já legitimados (como Guga Stroeter e Benjamin Taubkin) revela um importante trabalho de pesquisa musical que traz visibilidade a músicos que talvez não tivessem sua produção vista/ouvida por outras maneiras. E este processo parece articulado a algo mais amplo da cultura global que diz respeito à formação de certos circuitos culturais/musicais que já não podem mais ser enquadrados esquematicamente e facilmente na divisão *mainstream* x independentes. Se a noção de independente há algumas décadas era explícita na forma de não usar as grandes gravadoras para produção e divulgação das obras, na atualidade um circuito mais difuso que não se coloca de maneira totalmente contra hegemônica e tampouco é totalmente integrada aos sistemas culturais *massmedia* vai atuando e constituindo mercados próprios, menores, em que músicos podem fazer e divulgar o seu trabalho. E, nestes circuitos, está presente também a busca por tradições e passados musicais, se não essencializados - pois mixados a outros gêneros e matrizes culturais e musicais - ao menos com uma característica de busca por raízes mais autênticas das culturas, algo que está na fala de muitos destes produtores.

Nestes circuitos, a noção da “cultura como recurso” (Yudice, 2002) nos parece útil para pensar sobre estes jovens migrantes que analisamos na cidade de São Paulo. Há bairros como a Vila Madalena (zona oeste da cidade), e mais recentemente o Bixiga (na área central), com forte característica de local boêmio e artístico em que convivem desde locais de música mais hegemônicas no consumo cultural juvenil, como também locais que vamos chamando de “alternativos”¹², os quais conjugam música mais autoral com mesclas entre ritmos étnicos-tradicionais e batidas eletrônicas ou *pop*¹³, e estilos de vida alternativos, que incluem vestuário, alimentação, comportamentos, consumo cultural e material. E nestas parcelas de jovens das camadas médias de São Paulo, há um público

receptivo a estes trabalhos autorais nos quais *Batanga*, Victoria Saavedra, Cecilia Yzarra e outros jovens músicos migrantes que analisamos se enquadram, gerando hibridismos sonoros e performáticos que os identificam como “latinos” para além da salsa. Por compreendermos as práticas musicais-midiáticas como uma ação complexa que envolve os vários atores neste circuito musical, como músicos, produtores, divulgadores, ouvintes, frequentadores dos *shows* e festas - numa cadeia comunicacional que envolve produção e recepção - é que pensamos não apenas nas ações feitas pelos músicos jovens migrantes, mas também nas dinâmicas de consumo cultural de seu público (formado por brasileiros e estrangeiros) permeadas pelas questões acima descritas.

Vale ressaltar ainda uma ação capitaneada pelo *Batanga e Cia.* - mais especificamente por seu líder, Pedro Bandera¹⁴ - que nos parece importante na medida em que explicita a ação cultural-musical e política destes jovens. Em setembro de 2015, três grupos musicais “latinos” (além do *Batanga*, estavam Victoria Saavedra & *Candombá* e *Lamérica*) se reuniram para a formação de um coletivo cultural de bandas latino-americanas que propunha uma maior integração do Brasil com as culturas da América Latina hispânica. Para lançar o projeto¹⁵, organizaram um *show* com as três agrupações musicais no Teatro Brincante, na Vila Madalena. Em seu texto/manifesto de divulgação, diziam “hoje é o dia da Latiniidade Brasileira!!!”, revelando a preocupação surgida em discussões anteriores de “que o Brasil é pouco integrado culturalmente aos países com os quais faz fronteira, trazendo desinformação, descaracterização e preconceito”. O projeto se propunha a promover ações culturais como oficinas, palestras e *shows*, que contribuam para a “formação de uma plateia e uma geração de pessoas que se sintam brasileiros e também ‘latinos’”.

Com a participação de brasileiros na plateia que encheu o auditório, em sua maioria composta por jovens e famílias formadas por jovens casais com crianças, o *show* teve as três bandas tocando individualmente e, ao final, a junção de todos, convocando os brasileiros presentes a

¹² Para uma maior discussão sobre esta noção de “alternativo” ver Pereira e Pontes (2017).

¹³ Neste sentido, os ritmos e gêneros tradicionais ganham importante valor de troca no mercado de bens simbólicos da música global, na busca pelo local e o autêntico construído pelo olhar ocidental dominante. Estamos cientes destes processos, mas asseveramos que as práticas musicais neste artigo elencadas vão além deste mecanismo exotizante e mercadológico, gerando outros sentidos.

¹⁴ Pedro Bandera é um músico cubano, que vive em São Paulo há cerca de 10 anos, é produtor cultural e expoente neste circuito musical que estamos analisando, tendo fundado a difusora cultural Havana 6463, já mencionada.

¹⁵ Lembramos que alguns coletivos de jovens migrantes que temos analisado fazem uso de projetos governamentais que apoiam financeiramente, por meio de subsídio, atividades artístico-culturais principalmente de jovens de baixa renda e de regiões do Município desprovidas de recursos e equipamentos culturais, como o VAI (Valorização de Iniciativas Culturais), da Prefeitura de São Paulo.

dançar. A certa altura de sua apresentação, Victoria Saavedra dizia que era “muito chato cantar e ficar todo mundo parado escutando”, comentando ainda que “brasileiros não gostam de dançar”. Isso nos chamou muito a atenção, nesta edificação de identidades do que sejam os “latinos dançantes” versus os “brasileiros tímidos”, revelando aspectos de desconhecimentos que tantas vezes são mútuos, numa via de mão dupla. Ao falar que brasileiros não gostam ou não sabem dançar, Victoria parecia se referir a algum país em que não houvesse vida noturna, hábitos de dançar e todo um imaginário construído em torno da dança, do Carnaval e da alegria.

Parece fundamental pensar neste artigo nos vários brasis que existem no Brasil: São Paulo, e aquele público específico da Vila Madalena talvez não fosse muito inclinado à dança e a atitudes mais espontâneas de “invadir o palco”, como Victoria pedia; mas provavelmente em outros locais do Brasil, isto poderia ser diferente, o que salienta o fato de haver uma miríade de identidades em jogo quando se fala em “brasileiros” e “latinos”, numa dinâmica em que posições de poder, subalternidade, hegemonia, estereótipos são acionados a todo o momento, e neste caso, pela via da música e suas migrações (Aparicio e Jaquez, 2003).

Circuito latino do Rio de Janeiro

Poder-se-ia indagar se a cidade do Rio de Janeiro, na qualidade de metrópole globalizada, não disporia de um atraente circuito latino. De fato, na pesquisa que foi empreendida foi possível identificar um “circuito cultural” (Herschmann, 2013) bem variável na sua composição e atuação, que hoje é resultado de algumas iniciativas de jovens produtores culturais. Uma parte deste está localizado nos bairros de Copacabana e Botafogo (onde são realizadas com certa regularidade as festas *Noches de Sol*, *Copacabana Latin Fest* e *Salsa em Botafogo*); e a outra parte está distribuída em festas e eventos que são realizadas em áreas da Lapa, Centro e Santa Teresa (tais como *Club Rio Latino*, *La Cumbia* e *Rumba Tipo-Colômbia*). Sobre este circuito carioca, os atores nos informaram que é comandado por vários “agitadores”, cujos laços de amizade possibilitam o trabalho em conjunto necessário para a realização dos eventos. Não existe uma única liderança ou um espaço privilegiado (*on line* ou *off line*) em torno do qual gravitem os eventos e shows, cuja realização depende de esforços destas lideranças e suas redes (que estão dispersos pela urbe).

Tanto na parte do circuito localizada na Zona Sul como nos arredores do Centro, os eventos costumam ser

realizados em locais fechados, tais como casas de festas e de espetáculos, centros culturais e bares. Há certo interesse em ocupar espaços públicos da cidade, especialmente no centro, pela facilidade de acesso e mobilidade dos atores. Assim, algumas edições de *La Cumbia* ocorrem ao ar livre na Praça XV, hoje um valorizado polo cultural carioca. Constatamos ainda uma tendência de progressivo espalhamento dos circuitos para outras áreas da cidade, principalmente algumas favelas da Zona Sul (como Vidigal e Babilônia), nos quais pelo menos uma vez por mês são realizadas “festas latinas”. Talvez a ampliação dos circuitos de “música latina” esteja vinculada à crescente ocupação de muitas favelas cariocas por parte de imigrantes estrangeiros, em parte como resposta aos altos preços de moradia e serviços experimentados em outras regiões da cidade. Por fim, destaca-se no Rio a predominância musical da *salsa*, executada em formato de *big band* e de *pegada dançante* (que se apresenta como o símbolo sonoro da “música latina” e representante do que viria ser a “identidade latino-americana” veiculada por organizadores e frequentadores deste circuito). Podemos mencionar alguns grupos com repertório de *salsa* tais como *Mano a mano*, *Salsa Klave Band* e *La Original*. Algumas das composições destas agrupações são autorais, sendo a maioria arranjos de composições “clássicas” de música caribenha dançante. Junto à *salsa*, constatamos ainda algumas iniciativas que visam enfatizar ou ressaltar aspectos étnicos ou regionais de diferentes povos da América Latina, como é o caso da *Festa Tipo-Colômbia*, na qual além da dança e da música, os frequentadores tomam contato com a culinária colombiana e andina.

A esta altura é importante salientar que se está considerando o termo “latinidad” e “latino” como uma categoria nativa, que abrange tanto a denominação de certas formas culturais da América hispânica, quanto referências mercadológicas, nas quais o “latino” costuma ser associado a sonoridades caribenhas, festivas e dançantes. Cabe destacar que no Rio de Janeiro temos uma predominância de imigrantes colombianos, peruanos, chilenos e argentinos que organizam concertos, festas e eventos e, por isso, com frequência, a latinidade nesta cidade está relacionada a manifestações culturais muito presentes nestes países, atreladas a múltiplas referências e discursos. Por exemplo, uma “festa latina” pode incluir, por um lado, a apresentação de um grupo cujo repertório é tradicional ou folclórico (como o caso de *Negro Mendes* e *Kumbiamba*, que se dedicam à música afro-peruana e afro-colombiana, respectivamente), associando a “latinidad” com identidades estrangeiras étnicas ou nacionais.

Por outro lado, a mesma festa pode incluir um leque de música gravada com referências sonoras globalizantes ou transnacionais, como a salsa e o reguetón, evocando assim uma “latinidade” menos local e talvez mais cosmopolita.

Identificamos neste circuito e no seu público, o que Pereira, chamou nas suas pesquisas sobre o circuito latino da cidade de São Paulo, de um consumo de um “cosmopolitismo alternativo” (Pereira, 2017a, 2017b), isto é, nas redes pesquisadas há, de certo modo, um consumo efêmero e fluido de um mundo não anglófono, ou seja, foi possível identificar práticas que valorizam uma “identificação latino-americana”, difusa, contraditória e múltipla. É, portanto, um cosmopolitismo que crítica, grosso modo, o processo de homogeneização cultural do mundo globalizado. Nesse sentido, é relevante salientar aqui a ênfase que esta produção cultural e seu público dão a ocupação dos espaços públicos da cidade convertendo com frequência as ruas em “palcos” de ações estético-políticas¹⁶.

Entretanto, cabe ressaltar que estamos considerando o tipo de gregarismo que envolve os atores estudados, isto é, o tipo de agrupamentos que gravitam em torno deste consumo musical, como sendo da ordem do que constitui uma “cena” (Straw, 2006), portanto, os processos de identificação são constantes, plurais, efêmeros e até contraditórios. Por conseguinte, em geral não se exige desses músicos e suas redes que a experiência identitária seja exclusivista ou estável. Nesse sentido, para esses atores, a identidade converte-se quase um “rótulo”, é jogo constante de produção de identificações no cotidiano (Hall, 2000).

Evidentemente, vale destacar que uma grande parte do público que consome “música latina” no Rio de Janeiro a consome também como expressão de um “exotismo”, isto é, mesmo aqueles que a abraçam mais abertamente como uma forma de se posicionar politicamente no mundo globalizado, tem dificuldade em compreender inteiramente a língua e de se aprofundar nos respectivos universos culturais acionados nestas experiências sensíveis e estéticas. Vários “músicos latinos” que experimentam algum nível de êxito de mercado no Rio costumam salientar certo desconforto com o comportamento do público que se move, muitas vezes, a partir de

clichês. Alexis Graterol, um dos líderes do grupo *Songoro Cosongo*, comenta algo nessa direção: “a imagem que o público carioca tem de grupos como o nosso são cheias de estereotípias”¹⁷.

Analisando-se com cuidado o circuito de latinidade carioca é possível atestar o destaque alcançado pelo grupo *Songoro Cosongo* que desempenhou relevante um papel na conformação em meados da década passada da nova roupagem e renovação dos blocos de carnaval de rua na cidade do Rio (Herschmann e Cabanzo, 2016). Este grupo que era formado músicos da Argentina, Venezuela, Colômbia, Chile e do Brasil começou em 2004, tem dois discos gravados e os componentes misturavam em seu repertório gêneros como salsa, merengue, cumbia, chorinho e frevo (Songoro Cosongo, 2006). Além da agenda de shows, o *Songoro Cosongo*, no auge da sua popularidade, costumava organizar concorridas festas em locais emblemáticos do bairro boêmio da Lapa como a casa de shows *Os Democráticos* e sair também como bloco de carnaval de rua no bairro de Santa Teresa (entre os anos de 2005 e 2008). O grupo chegou ainda a tocar em casas de espetáculo consideradas de consagração da música da cidade, como, por exemplo, o Circo Voador. Analisando o trabalho do *Songoro Cosongo* é possível atestar que o grupo enfatiza a mistura estética e o colorido como elementos fundamentais da sua proposta. Aliás, os próprios artistas do grupo consideram que desenvolvem mais uma visualidade e sonoridade que denominam mais como “psicotropical” do que “latina” (apesar dos atores não se importarem que esta categoria seja empregada para definir o trabalho deles).

Considerações finais

Assim é que salientamos o cunho político e de constituição identitária que os projetos destes grupos de músicos migrantes possuem. Nestas práticas musicais-midiáticas políticas entram em complexo jogo questões como interculturalidade (Garcia Canclini, 2007) e cidadania cultural (Reguillo, 2003; Yudice, 2002) e comunicacional, envolvidas nas formas de disputa por narrativas,

¹⁶ Poder-se-ia afirmar que as iniciativas mencionadas no decorrer deste texto, vêm nos últimos anos impulsionando inclusive a “saída do armário” da “música latina”. Isto é, constatamos a ocupação de espaços abertos da cidade para a realização de eventos de apelo étnico e divulgação de preocupações de interesse “glocal”, tais como: a *Festa do dia dos mortos* na Praça Tiradentes (evocando as festividades mexicanas para honrar os defuntos) no Centro da cidade; e o encerramento, na Cinelândia, da *Caravana 43*, evento que chamou a atenção sobre o caso dos estudantes desaparecidos após o massacre ocorrido em Ayotzinapa, no sul do México (ambas iniciativas realizadas em 2015).

¹⁷ Entrevista com Alex Graterol músico do grupo *Songoro Cosongo* concedida à pesquisa no dia 23 de agosto de 2015.

estratégias de visibilidade/audibilidade e direito à auto-representação em que estão inseridos estes jovens em suas experiências, narrativas e imaginários.

Se a “latinidad” em São Paulo toma uma feição mais diretamente associada ao que é caribenho, dançante, sensual, exótico e tropical (Quintero Rivera, 1998), trazendo o desconhecimento, preconceito e estereótipos percebidos pelos jovens migrantes, mais ainda se torna válido o trabalho cultural-político que fazem. Há que se notar que a noção de “latino” no Brasil tem, na maior parte das vezes, uma ligação com uma construção de “latinidad” realizada pelas indústrias fonográficas e do entretenimento sediadas em Miami. E esta tem sido prioritariamente a forma como a música chamada latina chega, nas vozes de Maluma, Daddy Yankee, Ricky Martin, Shakira e hoje menos nitidamente Marc Anthony e Jennifer Lopez, dentre outros. Segundo alguns dos jovens músicos que entrevistamos, é notória a ideia de que no Brasil é difícil fazer uma música mais autoral, pois os brasileiros buscam majoritariamente a estética do *pop latino* (Fiol-Matta, 2002), que ajudou a construir uma identidade latina globalizada e genérica, a qual bebe no local/étnico para transformá-lo em produto de consumo massivo.

Yudice (2002) e Party (2008) também apontam para esta questão em análises que abordam Miami como capital cultural da América Latina (Yudice, 2002) ou centro irradiador de uma estética musical *miamizada* (Party, 2008), asseverando como esta localidade se tornou o centro de indústrias de discos e de entretenimento na constituição de carreiras de músicos para que se tornassem “internacionais”, obtendo sucesso na América Latina e também nos EUA, graças a alguns fatores como a atuação de produtores, questões geopolíticas e de custos de produção. Para além da questão de mercado e de uma “comoditização” da cultura latino-americana, a centralidade de Miami ajuda a constituir sentidos de latinidade (nas identidades, na estética musical e na sua recepção) que colaboram para a compreensão do que aqui discutimos, a saber, uma ideia generalizada de latinidade transnacional que chega massivamente até nós no Brasil. Se temos pouco contato com as obras de artistas e músicos da Argentina, Chile, Colômbia ou Cuba, quando estes artistas migram para Miami e tem suas obras transformadas segundo as regras da *miamização* da música e da cultura, aí sim os conhecemos. Sem dúvida, uma latinidade já transformada ou até pasteurizada, mas que joga com as questões que a interculturalidade nos desafia a todo momento, impulsionando a ação de produção de diferença dos jovens com os quais dialogamos nesta pesquisa.

Importa ressaltar o quanto esta construção de um “ser latino” por estes jovens migrantes em São Paulo pode

trazer outras formas de latinidade que não as hegemônicas, naquilo que Aparicio e Chávez-Silverman (1997) chamariam de “*tropicalizations*”. Ou seja, as ações destes jovens como agentes de suas representações identitárias, para além dos binarismos estruturantes e ideológicos que reforçam estereótipos colonizantes. Neste processo, incorporam e rejeitam paradoxalmente aspectos das representações hegemônicas, numa negociação ambígua e pelas bordas em que deixam de ser objetos passivos para serem agentes desestabilizando categorias fixas.

Neste sentido, um ativismo musical migrante se expressa em cidades como São Paulo e Rio de Janeiro, ressaltando aspectos comuns no que tange à construção do latino como um Outro – algo que possui uma história de (des)caminhos e bifurcações descontínuas que buscamos resumir no início deste artigo – como também elementos diferentes, que trazem à tona as próprias especificidades das cidades, no que diz respeito às suas socialidades, modos de usar os espaços da cidade e outras dinâmicas urbanas. Nestas, as práticas musicais midiáticas se colocam como vetor catalisador de ações políticas, estéticas e afetuais pelas mãos, corpos e vozes dos grupos migrantes, em suas rotas e caminhos pela cidade e nos usos e apropriações que fazem e colaboram para construir no urbano.

Referências

- APARICIO, F.; CHÁVEZ-SILVERMAN, S. (eds). 1997. *Tropicalizations: transcultural representations of latinidad*. Hanover, University Press of New England, 230 p.
- APARICIO, F.; JAQUEZ, C. (eds). 2003. *Musical migrations: transnationalism and cultural hybridity in latino America*. Vol. 1, New York, Palgrave Macmillan, 288 p.
<https://doi.org/10.1057/9780230107441>
- APPADURAI, A. 2004. *Dimensões culturais da globalização*. Lisboa, Teorema, 304 p.
- BETHELL, L. 2009. O Brasil e a ideia de ‘América Latina’ em perspectiva histórica. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, 22(44):289-321.
<https://doi.org/10.1590/S0103-21862009000200001>
- BORELLI, S.H. 2008. Cenários juvenis, adultescências e juvenizações. In: S.H. BORELLI; J. FREIRE FILHO (orgs.), *Culturas juvenis no século XXI*. São Paulo, EDUC, p. 59-78.
- BOURDIEU, P. 1988. *La distinción: criterio y bases sociales del gusto*. Madri, Taurus, 792 p.
- BYRD, S. 2015. *The sounds of latinidade: Immigrants making music and creating culture in a southern city*. New York; London, NYU Press, 304 p.
<https://doi.org/10.18574/nyu/9781479859405.001.0001>

- COGO, D. et al. 2012. *Diásporas, migrações, tecnologias da comunicação e identidades transnacionais*. Bellaterra, Institut de la Comunicació, Universitat Autònoma de Barcelona, 448 p.
- COSER, I. 2008. *Visconde do Uruguai: centralização e federalismo no Brasil – 1823-1866*. Belo Horizonte; Rio de Janeiro, Editora da UFMG; Iuperj, 432 p.
- DELGADO, M. 1999. *El animal público - hacia una antropología de los espacios urbanos*. Barcelona, Anagrama, 219 p.
- FIOL-MATTA, L. 2002. Pop Latinidade: Puerto Ricans in the latin explosion 1999. *Centro Journal*, New York, **14**(1):26-51.
- GARCIA CANCLINI, N. 2007. *A globalização imaginada*. São Paulo, Ed. Iluminuras, 224 p.
- HALL, S. 2000. Quem precisa de identidade? In: T.T. SILVA (org.), *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis, Vozes, p. 103-133.
- HANNERZ, U. 1997. Fluxos, fronteiras, híbridos: palavras-chave da antropologia transnacional. *Mana*. Rio de Janeiro, **3**(1):7-39. <https://doi.org/10.1590/S0104-93131997000100001>
- HARDT, M.; NEGRI, A. 2009. *Commonwealth*. Massachusetts, Harvard University Press, 400 p.
- HAVANA 6463. 2014. Batanga & Cia. Disponível em: <http://www.havana6463.com.br/batanga-cia/>. Acesso em: 13/08/2017.
- HERSCHMANN, M. 2013. Cenas, Circuitos e Territorialidades Sônico-Musicais. In: S.P. SÁ; J. JANOTTI JR. (orgs.), *Cenas Musicais*. Guararema, Anadarco, p. 41-56.
- HERSCHMANN, M.; CABANZO, M.P. 2016. Contribuições do grupo musical Songoro Cosongo para o crescimento do carnaval de rua e das fanfarras cariocas no início do século XXI. *Lumina*, Juiz de Fora, **10**(1):1-16.
- HERSCHMANN, M.; FERNANDES, C. 2014. *Música nas ruas do Rio de Janeiro*. São Paulo, Intercom, 272 p.
- LEVITT, P.; GLICK SCHILLER, N. 2010. Conceptualizar a simultaneidade: uma visão da sociedade assente no conceito de campo social transnacional. In: M.M. MARQUES (coord.). *Estado-Nação e migrações internacionais*. Lisboa, Livros Horizonte, p. 28-85.
- LOPEZ CANO, R. 2009. La salsa em disputa: apropiación, propiedad intelectual, origen y identidad. *Etno-Folk - Revista de Etnomusicología*, Galicia, **14-15**(1):522-541.
- MARTIN-BARBERO, J. 1997. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, 360 p.
- MIGNOLO, W. 2007. *La idea de américa latina - la herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona, Gedisa, 248 p.
- MORSE, R. 1988. *O espelho de Próspero - cultura e ideias nas Américas*. São Paulo, Companhia das Letras, 190 p.
- MORALES, E. 2003. *The Latin beat – The rhythms and roots of Latin music from bossa nova and salsa and beyond*. Cambridge, De Capo Press, 372 p.
- NEGUS, K. 2005. *Géneros musicales y la cultura de las multinacionales*. Barcelona, Paidós, 209 p.
- PRADO, M.L.C. 2001. O Brasil e a distante América do Sul. *Revista de História*. São Paulo, **145**(1):127-149.
- PARTY, D. 2008. The Miamiization of latin-merican pop music. In: I. CORONA; A. MADRID (eds.), *Postnational Musical Identities: Cultural Production, Distribution and Consumption in a Globalized Scenario*. Lanham, Lexington Books, p. 65-80.
- PEREIRA, S.L. 2017a. Circuito de festas de música “alternativa” na área central de São Paulo: cidade, corporalidades, juventude. *FAMECOS – mídia, cultura, tecnologia*, Porto Alegre, **24**(2):1-20.
- PEREIRA, S.L. 2017b. Música, cosmopolitismos e cidades: experimentações juvenis das migrações em São Paulo. *Interin*, Curitiba, **22**(1):23-40.
- PEREIRA, S.L. 2015. Consumo e escuta musical, identidades, alteridades - reflexões em torno do circuito musical “latino” em São Paulo/Brasil. *Chasqui - Revista Latinoamericana de Comunicación*, Quito, **128**(1):237-251.
- PEREIRA, S.L. 2016. Introdução – Matrizes e mediações das canções românticas na América Latina. In: M. ULHÔA; S.L. PEREIRA (orgs.), *Canção romântica: intimidade, mediação e identidade na América latina*. Rio de Janeiro, Ed. Folio Digital, p. 25-46.
- PEREIRA, S.L.; PONTES, V. 2017. Culturas juvenis, identidades e estilo de vida: sentidos do “alternativo” no Baixo Augusta/São Paulo. *Comunicação Mídia Consumo*, São Paulo, **14**(40):110-128. <https://doi.org/10.18568/cmc.v14i40.1300>
- PEREIRA, S.L.; BORELLI, S.H. 2015. Música alternativa na Vila Madalena: práticas musicais juvenis na cidade. *Fronteiras – Estudos midiáticos*, São Leopoldo, **17**(3):281-289. <https://doi.org/10.4013/fem.2015.173.02>
- QUIJANO, A. 2005. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: E. LANDER (org.), *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais – perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires, CLACSO, p. 227-278.
- QUINTERO RIVERA, A. 1998. *Salsa, sabor y control - sociología de la musica “tropical”*. México, Siglo Veintiuno Eds, 390 p.
- REGUILLO, R. 2003. Ciudadanías juveniles en América Latina. *Revista Última Década*, Viña del Mar, **11**(19):11-30. <https://doi.org/10.4067/S0718-22362003000200002>
- ROMÁN-VELÁZQUEZ, P. 1999. The embodiment of salsa: Musicians, instruments and the performance of a Latin style and identity. *Popular Music*, Cambridge, **18**(1):115-131. <https://doi.org/10.1017/S0261143000008758>
- ROMÁN-VELÁZQUEZ, P. 2009. Latin Americans in London and the dynamics of diasporic identities. In: M. KEOWN et al. (eds.), *Comparing postcolonial diasporas*. Palgrave, Macmillan, p. 104-124. https://doi.org/10.1057/9780230232785_6

SONGORO COSONGO. 2006. Psicotropicalmusik. Disponível em: <https://www.facebook.com/Psicotropicalmusik>. Acesso em: 11/09/2017.

STRAW, W. 2006. Scenes and Sensibilities. *E-Compós*, Brasília, 6(1):1-16.

SZANIECKI, B. 2007. *Estética da multidão*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 160 p.

YUDICE, G. 2002. *El recurso de la cultura – usos de la cultura en la era global*. Barcelona, Gedisa, 480 p.

Submetido: 02/10/2017

Aceito: 22/06/2018