

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PRODUÇÃO CULTURAL

MARINA LEMOS DE CASTRO SANTANA

**AMÉRICA LATINA E A MÚSICA POPULAR PERIFÉRICA: IDENTIDADE,
TERRITÓRIO E RESISTÊNCIA NO FUNK E REGGAETON**

Niterói, 2025

MARINA LEMOS DE CASTRO SANTANA

**AMÉRICA LATINA E A MÚSICA POPULAR PERIFÉRICA: IDENTIDADE,
TERRITÓRIO E RESISTÊNCIA NO FUNK E REGGAETON**

Trabalho de conclusão de curso apresentado
em 10/07/2025, como requisito para obtenção
de grau de bacharel em Produção Cultural
pela Universidade Federal Fluminense

Orientador Acadêmico: Prof. Dr. Marildo J.
Nercolini

Niterói, 2025

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG Gerada com
informações fornecidas pelo autor

S231a	Santana, Marina Lemos de Castro
	América Latina e a Música Popular periférica: Identidade, território e Resistência no Funk e Reggaeton / Marina Lemos de Castro Santana. - 2025.
48 f.	
Orientador:	Porf. Dr. Marildo J. Nercolini.
	Trabalho de Conclusão de Curso (graduação)-Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, Niterói, 2025.
	1. América Latina. 2. Música periférica. 3. Funk. 4. Reggaeton. 5. Produção intelectual. I. Nercolini, Porf. Dr. Marildo J., orientador. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social. III. Título.
CDD -	XXX

Bibliotecário responsável: Debora do Nascimento - CRB7/6368



COORDENAÇÃO DE
PRODUÇÃO CULTURAL



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
COORDENAÇÃO DO CURSO DE PRODUÇÃO CULTURAL

ATA DA SESSÃO DE ARGUIÇÃO E DEFESA DE TRABALHO FINAL II

Ao dia **dez de julho do ano de dois mil e vinte e cinco**, às **dezoito horas**, realizou-se a sessão pública de arguição e defesa do Trabalho Final II intitulado **América Latina e a música popular periférica: identidade, território e resistência no funk e reggaeton**, apresentado por **Marina Lemos de Castro Santana**, matrícula **220033064**, sob orientação do(a) **Dr. Marildo José Nercolini**. A banca examinadora foi constituída pelos seguintes membros:

1º Membro (Orientador(a)/Presidente): **Dr. Marildo José Nercolini**

2º Membro: **Dra. Rôssi Alves Gonçalves**

3º Membro: **Ma. Clara Martins Monteiro**

Após a apresentação do(a) candidato(a), a banca examinadora passou à arguição pública. O(a) discente foi considerado(a):



Aprovado



Reprovado

Com nota final após arguição: 10.0 (DEZ)

E para constar do respectivo processo, a coordenação de curso elaborou a presente ata que vai assinada pelo presidente da banca:

Documento assinado digitalmente
gov.br MARILDO JOSE NERCOLINI
Data: 11/07/2025 17:26:41-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Dr. Marildo José Nercolini
Presidente da Banca

MARINA LEMOS DE CASTRO SANTANA

**AMÉRICA LATINA E A MÚSICA POPULAR PERIFÉRICA: IDENTIDADE,
TERRITÓRIO E RESISTÊNCIA NO FUNK E REGGAETON**

Trabalho de conclusão de curso apresentado em
10/07/2025 , como requisito para a obtenção do
grau de bacharel em Produção Cultural pela
Universidade Federal Fluminense.

Trabalho aprovado em 10 de julho de 2025.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Marildo J. Nercolini (Orientador Acadêmico)

Universidade Federal Fluminense

Prof. Dr. Rôssi Alves (Avaliadora)

Universidade Federal Fluminense

Me. Clara Marins Monteiro (Avaliadora)

Universidade Federal Fluminense

Niterói, 2025

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço imensamente aos meus pais, Cristina e Esdras, por terem me dado o amor, afeto e valores que me tornaram quem sou hoje. Meus pais são do tipo de pessoas que te impulsionam, acreditam em meus sonhos como se fossem os deles. E por isso, sempre soube que não haveria um obstáculo que precisasse contornar sozinha, não por não ser capaz, mas sim pelo apoio incondicional que dispõem. Nossa parceria me enche de orgulho, assim como a forma que escolhemos construir nossa relação diariamente. Obrigada por ampliar meu mundo junto comigo e tornar tudo pelo menos um pouco mais possível do que era antes! Vocês são a certeza da minha vida.

À minha família, que sempre encontra motivo para comemorar tudo. Nenhuma conquista passa batido, por mais simples que possa parecer! E é exatamente por esta razão que no momento que disse que iria defender meu trabalho de conclusão de curso, o planejamento de uma caravana até Niterói fez-se realidade para festejar comigo mais um ciclo concluído. A presença de vocês foi fundamental em cada fase da minha vida, especialmente das minhas queridas avós: Dada e Nini, sempre com um mimo, comida gostosa e conselhos sobre a vida. Saber que existem pessoas que torcem pelas suas realizações com todo o coração te tornam mais forte, e a isso devo a vocês.

Ao meu vô Vино, a quem guardo uma saudade imensa! Meu desejo era apresentar a versão adulta de mim mesma a ele, acho que teríamos grandes conversas. Compartilhamos do mesmo amor pela música, algo que me guiou neste trabalho.

Às minhas amigas de infância, Laryssa e Lettícia, temos o privilégio de poder dizer que em quase 20 anos de amizade nos escolhemos em cada um desses momentos. Desde brincadeiras de faz de conta até conversas sobre a vida adulta, espero voltar para vocês sempre, em todas as fases.

À família que escolhemos, ou melhor, que nos escolhem, aos meus amigos e amigas queridos! Sem vocês o caminho até aqui teria sido absolutamente sem graça e sem amor. Um dos grandes amores da minha vida são vocês, e eu sou grata por cada encontro que a vida me permitiu para encontrá-los. Um agradecimento especial ao grupo DOPT (abreviação para da oi pro trem), amigas que foram unidas graças ao ramal Santa Cruz da supervia, e horas sofrendo em um trem lotado que, com muita fofoca, entusiasmo adolescente e partidas de uno tornaram-se muitas vezes minhas horas favoritas e mais aguardadas do dia. Me sinto mais

viva quando rodeada pelas pessoas que eu amo!

Ao IFRJ, minha primeira casa, lugar que me acolheu com carinho. Apesar da relação complexa, já que corri para longe da carreira em meio ambiente que iniciei lá, devo a minha consciência política e social a esta instituição. Aos 14 anos, a escolha certa de fazer um ensino médio-técnico em uma federal me permitiu conhecer mundos e pessoas que confinada ao meu subúrbio não seria possível.

À UFF, minha segunda casa, e a todas as realizações que esta universidade possibilitou, dentre elas a mais importante: conhecer o curso da minha vida, Produção Cultural. Sou grata também pela oportunidade da mobilidade internacional que vivi, possibilitando a realização de um sonho que era morar fora. No final das contas, meu agradecimento é ao ensino público de qualidade e a todas as pessoas que lutam pelo direito e democratização da educação, porque realmente muda realidades e te permite sonhar cada vez maior.

Para além disso, um agradecimento a minha panelinha procult, cujo nome do grupo deve se manter em sigilo, que tornou todos os percalços de uma graduação mais divertidos mas não menos caóticos. Amigos que espero levar para a vida!

À Coruña e, mais importante, a todos que transformaram minha vivência de intercâmbio. Agradeço a minhas amigas que vivem em cada canto da América Latina, mas que lá do outro lado do mundo representavam o sinônimo de casa. Sem elas não haveria o amor que desenvolvi pelo reggaeton, ritmo que proporcionou nossa conexão, e hoje se traduz na saudade que sinto delas e dos momentos inesquecíveis que tivemos.

E, por fim, mas não menos importante, agradeço ao meu querido orientador Marildo Nercolini, que me deu a honra de ser sua orientanda sem ao menos ter sido meu professor anteriormente, algo que não foi por falta de tentativa mas que meus estágios impossibilitaram. Obrigada pelas palavras de incentivo e sua positividade, sempre acabava nossas reuniões mais confiante do que poderia alcançar com este trabalho. Sou grata por ter feito essa tarefa árdua parecer mais suave através da sua orientação.

RESUMO

Os gêneros musicais funk brasileiro e reggaeton surgem como expressões da música popular periférica latino-americana, compreendendo-os como ferramentas de construção identitária nos contextos socioculturais em que emergem. A pesquisa parte da investigação de suas origens, trajetórias e transformações para refletir sobre como esses ritmos, profundamente enraizados em territórios marcados por marginalização, desigualdade e resistência, influenciam a identidade das periferias urbanas da América Latina. A partir da análise de dois artistas contemporâneos, MC Dricka e Bad Bunny, busca-se identificar confluências e divergências entre os dois gêneros, evidenciando o modo como seus discursos musicais, estéticos e simbólicos expressam tensões, estigmas e potências dos espaços que representam. O estudo reconhece que tanto o funk quanto o reggaeton compartilham estigmas associados à criminalidade, hipersexualização e machismo, mas também são territórios de invenção, denúncia e resistência. São gêneros que afirmam identidades populares, narram vivências cotidianas e reinventam o lugar de sujeitos historicamente subalternizados. Ao dar voz às margens, essas manifestações musicais operam como formas de disputa simbólica e subversão das lógicas de poder vigentes.

Palavras-chaves: Música periférica. Funk. Reggaeton. Identidade cultural. América Latina.

ABSTRACT

Brazilian funk and reggaeton emerge as expressions of Latin American popular peripheral music, understood as tools for identity construction within the sociocultural contexts in which they arise. This research investigates the origins, trajectories, and transformations of both genres in order to reflect on how these rhythms, deeply rooted in territories marked by marginalization, inequality, and resistance, influence the identity of urban peripheries in Latin America. Through the analysis of two contemporary artists, MC Dricka and Bad Bunny, the study seeks to identify convergences and divergences between the genres, highlighting how their musical, aesthetic, and symbolic discourses express the tensions, stigmas, and powers of the spaces they represent. The study acknowledges that both funk and reggaeton share stigmas associated with criminality, hypersexualization, and machismo, yet they also serve as platforms of invention, resistance, and denunciation. These are genres that affirm popular identities, narrate everyday experiences, and reinvent the place of historically subaltern subjects. By giving voice to the margins, these musical expressions operate as forms of symbolic dispute and subversion of dominant power structures.

Keywords: Peripheral music. Funk. Reggaeton. Cultural identity. Latin America.

SUMÁRIO

Introdução.....	11
1. América Latina, Colonialidade e Periferias Musicais.....	14
2. Batidão com Perreo.....	20
2.1 “ O Baile de Favela tá o bicho”: A História de Um Ritmo Que Não Pede Licença... 21	
2.2 “Métele Sazón, Métele con Candela”: Resumo Histórico do Reggaeton.....	28
3. Representar é existir - Bad Bunny e MC Dricka na construção de identidades periféricas.	
	33
4. Considerações finais.....	46
5. Referências.....	48

Introdução

A música é uma das manifestações mais antigas da linguagem, sempre conectada a experiências coletivas, espirituais e identitárias. Carrega um caráter inefável, capaz de tornar real o que há de mais subjetivo em nós, além de gerar um profundo senso de pertencimento em quem a escuta. Suficientemente poderosa para unir pessoas que talvez nunca se conheçam, mas que se identificam com uma mesma canção, a música gera sentido de comunidade. Além disso, é uma das formas mais potentes de expressão cultural e identidade social, especialmente nos contextos urbanos e periféricos da América Latina. Este trabalho parte da análise de dois gêneros musicais profundamente enraizados nessas realidades, o funk brasileiro e o reggaeton, para compreender como esses ritmos, representantes da música popular periférica latina, operam como ferramentas de construção identitária nos contextos socioculturais inseridos. A pesquisa busca investigar confluências e divergências entre esses dois gêneros, ambos originários de territórios marcados por histórias semelhantes de assentamento, demografia, marginalização, desigualdade e resistência, e, assim, retratar esse lugar comum chamado periferia urbana latina. A partir da investigação de suas origens, trajetórias e transformações, esta pesquisa busca refletir sobre como o funk e o reggaeton influenciam na construção da identidade periférica latino-americana, a identificação que os sujeitos periféricos que a produzem e consomem e, também, os estereótipos a ela associados, evidenciando como os ritmos musicais contribuem para a retomada do protagonismo nessas narrativas, reivindicando discursos preconceituosos.

Meu interesse por esse tema parte da escuta cotidiana e afetiva desses dois gêneros musicais. O funk sempre esteve presente no meu dia a dia por ser brasileira e, especialmente, carioca. Desde muito nova, a curiosidade e a admiração por esse ritmo me acompanha, seu som envolvente, batida viciante e a maneira como convoca o corpo para dançar sempre me encantaram. Existe uma beleza particular na franqueza das letras do funk, que ousam retratar a realidade sem a pretensão de embelezá-la. Ainda que outros gêneros musicais se propõem a uma profundidade poética mais tradicional, vejo no funk um talento singular ao tratar temas como lazer, sexualidade e vida com autenticidade. São narrativas que, embora não correspondam diretamente à minha vivência suburbana, me despertam atenção e escuta justamente por revelarem outras construções de realidade. Já o reggaeton passou a fazer parte da minha vida de forma mais marcante durante a mobilidade

internacional da UFF que fiz na Espanha, em 2023. Estando distante de tudo o que era familiar, encontrei na música uma forma de conexão com aquilo que, de alguma maneira, me remetia à ideia de lar. Em um ambiente onde o funk era raro, o reggaeton se tornou um elo com outras pessoas latino-americanas, e logo percebi semelhanças com o gênero brasileiro, na corporalidade das danças, nas letras e na energia contagiante. A partir disso, construí amizades preciosas com pessoas de outros países da América Latina, com quem compartilhei experiências que extrapolavam a música. Havia ali uma compreensão mútua enraizada em vivências similares, em uma latinidade comum que atravessava fronteiras linguísticas e culturais. Estando em outro continente, a troca musical entre funk e reggaeton ganhou um sentido ainda mais profundo: era também sobre pertencimento, memória e reconhecimento coletivo.

A escolha deste tema se justifica, portanto, por reconhecer que esses ritmos estão interligados por sua origem urbana, por sua condição de arte periférica e por carregarem estigmas sociais. Muitas vezes criminalizados ou associados à hipersexualização, ao machismo e à violência, funk e reggaeton expressam as contradições de seus territórios de origem atravessados por heranças coloniais, desigualdades raciais e disputas culturais. Ainda assim, são também gêneros de resistência, que afirmam identidades populares, narram vivências cotidianas e criam novas formas de estar no mundo. De maneira adicional, o estudo se insere em um contexto acadêmico sobre música popular periférica no cenário latino-americano contemporâneo, especialmente em uma abordagem comparativa entre Brasil e Caribe, região em que o reggaeton surgiu.

A metodologia adotada nesta pesquisa é de natureza qualitativa e exploratória, voltada à análise interdisciplinar de referenciais teóricos e materiais midiáticos. O estudo parte de um levantamento bibliográfico sobre os gêneros funk e reggaeton, suas origens, trajetórias e impactos sociais, estabelecendo paralelos históricos, culturais e estéticos entre os dois. Foram utilizadas fontes que abordam temas como periferização, colonialidade, o conceito de amefricanidade, construção identitária e representatividade cultural na América Latina. A investigação dialoga com autores como Aníbal Quijano (2005), Stuart Hall (2016), Lélia Gonzalez (1988), Michael Pollak (1992), Marildo Nercolini (2019) e Chimamanda Adichie (2009), cujas contribuições permitem refletir a partir do recorte abordado sobre música, periferias e identidades. Além disso, no capítulo final, são utilizados como objetos de análise o álbum e curta-metragem *DeBí Tirar Más Fotos* (2025) de Bad Bunny, assim

como canções, videocliques, entrevistas e da artista brasileira MC Dricka, observando como essas produções artísticas se tornam plataformas de disputa simbólica e afirmação periférica.

O trabalho está organizado em três capítulos, além desta introdução e das considerações finais. O primeiro capítulo apresenta um panorama histórico-social da América Latina, com foco nos processos de colonização, marginalização urbana e constituição das periferias, estabelecendo o contexto estrutural comum em que se formam os gêneros musicais. O segundo capítulo traça uma perspectiva histórica e comparativa entre o funk e o reggaeton, destacando suas raízes, transformações e disputas simbólicas, além da relação com hegemonias culturais e resistências locais. Por fim, o terceiro capítulo propõe uma análise dos artistas Bad Bunny e MC Dricka, observando como suas obras, trajetórias e imagens públicas contribuem para a construção de identidades periféricas e latino-americanas, além de articulá-las com conceitos teóricos sobre as temáticas investigadas. A partir dessa estrutura, o trabalho busca compreender de que maneira o funk e o reggaeton, ao mesmo tempo em que reproduzem tensões sociais, também se tornam ferramentas de afirmação identitária, resistência cultural e reinvenção simbólica na América Latina contemporânea.

1. América Latina, Colonialidade e Periferias Musicais

O funk e o reggaeton são dois gêneros musicais latinos distintos que ganharam relevância no início dos anos 90 e 2000, respectivamente, tanto em seus países de origem quanto em escala global. Apesar de suas características únicas, esses estilos musicais compartilham raízes comuns e influências culturais similares e ao mesmo tempo particulares que moldaram seu desenvolvimento. Este capítulo propõe uma análise dos processos históricos e estruturais que resultaram na formação das periferias urbanas na América Latina, examinando como heranças coloniais, dinâmicas socioeconômicas excludentes e políticas de urbanização contribuíram para a marginalização de determinados territórios e populações. A partir dessa compreensão, investiga-se de que modo essas periferias, ao mesmo tempo em que são marcadas pela precariedade, se consolidam como espaços férteis de produção cultural, tendo no funk e no reggaeton manifestações musicais que mais recentemente traduzem e tensionam as contradições sociais afirmando-se como expressões autênticas da música popular latino-americana.

Para classificar esses ritmos musicais como expoentes das periferias é necessário fundamentar, primeiramente, o que são essas periferias na América Latina e a quem elas foram historicamente destinadas a pertencer, pontuando semelhanças que cruzam este mapa latino. Apesar de esta divisão regional do continente americano ser composto por vinte países com características distintas, é possível identificar características recorrentes em suas formações sociais, especialmente no que se refere aos processos de exploração colonial, à concentração fundiária, à racialização da pobreza e à exclusão de populações indígenas e negras do projeto nacional de modernização. Esta seção expõe, portanto, concepções sobre o decurso da periferização da América Latina como a porção das Américas que foi usado como colônia de exploração pelos países Portugal e Espanha, compreendendo que em unidade esses países colonizados atravessaram modos similares de ocupação estrangeira, sendo por europeus e populações escravizadas, demarcação e exploração de terras, divisão socioeconômica e alta concentração de renda e sua má distribuição.

O panorama referente aos índices políticos e sociais é exposto e atualizado através da Comissão Econômica para América Latina e Caribe (Cepal, 2022), já em 2004 dados apontam que condições de pobreza e desigualdade social na América Latina fazem com que 44% de sua população viva em favelas e subúrbios com estrutura precária e condições

mínimas de sobrevivência. Foi apresentado que três de cada quatro latino-americanos viviam em favelas urbanas. O estudo “Pobreza e precariedade do habitat na América Latina”, abordado no artigo "Periferia e favelização avançam nas grandes cidades da América Latina", escrito por Wanda Jorge (2009), mostra que a precariedade é maior nas periferias das cidades do interior e que, em sua maioria, não chegam a receber ajuda dos governos federais. Dos domicílios em bairros precários, 76% têm problemas de qualidade da construção e dos serviços básicos, como saneamento e iluminação. Na atualização desses dados apresentados pelo Panorama Social da América Latina e Caribe 2022 da Cepal, é possível perceber que a previsão calculada sobre o crescimento das taxas de pobreza se tornou factual conforme essas projeções, que apontaram que no fim de 2022 a pobreza se situou em 32,1% da população (porcentagem que equivale a 201 milhões de pessoas) e a pobreza extrema em 13,1% (82 milhões). Assim como em anos anteriores, a CEPAL assinala que a incidência da pobreza é maior em alguns grupos de população na região: mais de 45% da população infantil e adolescente vive na pobreza e a taxa de pobreza das mulheres de 20 a 59 anos de idade é mais alta que a dos homens em todos os países da região. De igual forma, a taxa de pobreza é consideravelmente mais alta na população indígena e afrodescendente. (Cepal, 2022)

No contexto brasileiro, a palavra periferia é algo típico do processo de metropolização dos anos 1960-70. O termo tem sido usado para designar loteamentos clandestinos, ou favelas localizadas em áreas mais centrais, onde vive uma população de baixa renda. Para Manoel Lemes da Silva, professor de planejamento urbano e regional, da Faculdade São Marcos, de São Paulo, o termo periferia carrega consigo um sentido político, econômico e social que o subúrbio, em princípio, não tem. “Não dá para pensar em periferia sem pensar em centro. É um par dialético que faz parte dos fundamentos da teoria do desenvolvimento econômico”, diz o professor. Em termos mundiais, o conceito de periferia foi reforçado após as duas grandes guerras e acirrado com a Guerra Fria, destinando o status de centro àqueles países de maior poder econômico e militar, e de periférico aos mais pobres, dependentes, com problemas de infraestrutura, segundo Silva. Nas cidades, o conceito se aplica ao espaço onde está o centro econômico de poder. Do lado oposto, estaria a periferia. Silva afirma que o conceito surgiu na tentativa de tornar toleráveis a manutenção de cidades no Estado. Mas o que se tem na verdade, é uma perpetuação das desigualdades sociais e econômicas. (PALONE apud JORGE, 2009, p.11)

Mike Davis, urbanista norte-americano, investiga em seu livro intitulado “Planeta Favela”, publicado em 2006, as origens do crescimento vertiginoso da população em moradias precárias a partir dos anos 80 na América Latina, na África, na Ásia e no antigo bloco soviético. E a partir desta análise, caracteriza o fenômeno das periferias globais, que descreve como compostas por regiões inteiras excluídas do capitalismo financeirizado,

imensas porções de território acabaram relegadas à inferioridade material, à desregulação, à ausência dos benefícios da civilização e, principalmente, à distância permanente dos meios de produção necessários para sua autonomia, apresentando graves contradições sociais (Davis, 2006).

Lima, Cairo, Curitiba, Jacarta e tantas outras associam afluência e pobreza em clivagens locais ou regionais a partir da sua participação assimétrica nas redes econômicas globais. O legado da globalização, nesse sentido, são cidades partidas onde a assimetria global se reproduz na ampliação das divisões internas e na sua segregação social e territorial (DAVIS, apud SANTOS et al., 2017, p. 432).

No artigo “O lugar dos pobres nas cidades: exploração teórica sobre periferização e pobreza na produção do espaço urbano Latino-Americano”, de 2017, publicado pela Urbe, Revista Brasileira de Gestão Urbana, argumentações sobre o modelo seguido para a urbanização da América Latina são apresentadas, trazendo em pauta os processos decorridos para a formação de áreas de pobreza nas periferias urbanas. Afirma-se que nas cidades do Hemisfério Sul existem padrões fragmentados de ocupação do solo realizados a partir de processo auto-organizado, da base para o topo. Apontam que os assentamentos informais são “[...] elementos chave para entender o padrão espacial das cidades do Terceiro Mundo” (Barros & Sobreira apud Santos, Polidori, Peres e Birck, 2017, p. 438), especialmente quando se consideram os aspectos de exclusão socioespacial. Barros (Id., ibid., 439) complementa o argumento ao estudar o fenômeno de “periferização”, conceituado como a expansão das cidades em ciclos alternados de rápida expansão de loteamentos informais, em grande parte de baixa renda, com consolidação gradual posterior, onde as áreas de informalidade proliferam-se em um período apenas para serem substituídas, posteriormente, por ocupações formais por agentes com rendas mais altas. (Id. ibid.)

Este processo de periferização afetou grupos sociais específicos, Aníbal Quijano, sociólogo peruano, em artigo chamado Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina disserta que as sociedades latino-americanas tem raízes profundas no colonialismo e na escravidão. O processo de marginalização de populações indígenas e afrodescendentes está intrinsecamente ligado a uma estrutura social que perpetua desigualdades econômicas, políticas e culturais, com um impacto profundo na mobilidade social e no acesso a recursos

(QUIJANO, 2005). É possível entender que são grupos que historicamente enfrentaram discriminação e exclusão, levando à sua segregação social e econômica.

O legado do colonialismo desempenhou um papel significativo na formação da estrutura social das sociedades latino-americanas, em que a exploração de populações indígenas e a introdução do sistema de escravidão a comunidades que antes viviam em países do continente africano, perpetuou desigualdades estruturais, práticas discriminatórias e barreiras institucionais que limitam seu acesso a recursos e oportunidades.

No contexto urbano, essa lógica resulta em cidades fragmentadas, como observa a UN-Habitat (2010), onde o acesso à cidade e, por extensão, à cidadania é profundamente desigual. Centros e periferias, embora interdependentes, são marcados por contrastes gritantes em termos de acesso a serviços, oportunidades e reconhecimento social. Entender esse cenário é essencial para analisar o surgimento de manifestações culturais periféricas como o funk e o reggaeton. Ambos os gêneros se desenvolveram em contextos urbanos marginalizados, o funk nas comunidades do Rio de Janeiro e o reggaeton nos bairros populares de San Juan, em Porto Rico, como formas de resistência e expressão cultural frente à exclusão. Incorporando elementos do hip hop, do reggae, da música eletrônica e das tradições locais, esses ritmos expressam vivências de jovens periféricos, narrando suas realidades e reivindicações em um espaço que muitas vezes os silencia. Essas manifestações foram inicialmente marginalizadas pelas elites culturais e midiáticas, que associavam esses gêneros a estigmas sociais e morais. No entanto, sua difusão popular e a força de suas narrativas possibilitaram um processo de revalorização simbólica, transformando o funk e o reggaeton em potentes veículos de identidade, pertencimento e afirmação cultural nas sociedades latino-americanas.

A América Latina, embora marcada por uma diversidade étnica, cultural e territorial significativa, através da colonização ibérica, também compartilha heranças coloniais profundas que atravessam suas diferentes regiões. Deste modo, ao compreender os processos que forjaram as periferias latinas, torna-se importante designar a origem deste elemento socioespacial à sua causa. Retornando ao texto de Quijano, é possível compreender que as origens coloniais do continente, onde as bases da desigualdade estrutural foram assentadas sob lógicas de exploração, racialização e expropriação territorial estabeleceram um novo padrão de poder, que em seu desenvolvimento deixou

suas marcas na geografia das cidades, originando áreas periféricas. O sociólogo afirma que dois eixos sustentam a lógica que regeu o período colonial, um sendo a codificação das diferenças entre conquistadores e conquistados na ideia de raça, ou seja, uma suposta distinção baseada no determinismo biológico, que classificava certos grupos como “naturalmente” inferiores em relação a outros. E a outra, seria a articulação de todas as formas históricas de controle do trabalho, de seus recursos e de seus produtos, em torno do capital e do mercado mundial (QUIJANO, 2005). Concebida pela comunidade subordinada ao processo da colonialidade do poder, que apropria até hoje esses espaços demarcados, a música popular periférica espelha e reverbera as desigualdades raciais que ocorre no plano sóciopolítico desses territórios escravocratas (CARVALHO, 2024), como o Brasil e o Caribe, berços do funk e reggaeton, respectivamente. De acordo com Monique Carvalho em sua tese “Sob o som das águas atlânticas e pacíficas: A formação do gosto musical a partir do funk 150 BPM e do Reggaeton em uma perspectiva amefricana”, as manifestações artísticas oriundas da latinidade tem tradição afrodiaspórica e a organização musical foi atrelada a uma perspectiva racialista, logo entende-se que também são gêneros musicais negros.

Portanto, a raça deve ser lida como um elemento político, que incide na constituição do racismo, enquanto uma tecnologia do poder, de acordo com Almeida (2019), e nas organizações latino-americanas. Logo, as vivências negras serão expostas, ao longo do tempo, às formas sistemáticas de discriminação e exclusão. (CARVALHO, 2019. p 20)

No caso brasileiro, a consolidação das periferias urbanas esteve diretamente ligada ao processo tardio de abolição da escravidão e à ausência de políticas de inclusão da população negra no pós-abolição. O crescimento desordenado das cidades, impulsionado pela migração rural-urbana e pela especulação imobiliária, empurrou os grupos historicamente marginalizados para as bordas da cidade formal. As favelas e os bairros periféricos, especialmente nas grandes metrópoles, como o Rio de Janeiro e São Paulo, tornaram-se territórios de exclusão, mas também de forte densidade cultural. Foi nesse cenário que o funk carioca emergiu como uma expressão legítima da juventude negra e periférica, articulando lazer, denúncia social e identidade coletiva a partir de uma sonoridade própria, como Carvalho aborda em sua tese.

No Caribe hispânico, especialmente em Porto Rico, o processo foi atravessado por uma condição colonial ainda mais duradoura. Como território não incorporado dos Estados Unidos, Porto Rico viveu, e ainda vive, uma complexa relação de dependência política e

econômica. A pobreza, o desemprego e a segregação urbana foram agravados por políticas de industrialização fracassadas, interferência direta do governo estadunidense e pela crescente militarização de seus territórios. Nas zonas urbanas empobrecidas de San Juan, jovens com herança ancestral indígena e africana, que se autodenominam boricuas¹, passaram a produzir um novo som: o reggaeton. Inicialmente chamado de “underground”, esse gênero nasceu da fusão de dancehall jamaicano, hip hop, reggae panamenho e música eletrônica, e tornou-se rapidamente a trilha sonora das quebradas porto-riquenhas (Aragão, Ribeiro e Araújo, 2021)

A partir da premissa acima, compreendemos as raízes que tornam os ritmos funk e reggaeton repletos de contradições, riqueza e diversidade. São produtos de um continente partido, mas jamais silenciado. Suas batidas narram as contradições do mundo urbano latino-americano: falam da violência policial, do racismo, da sexualidade, da festa, da fé e da fome, fazendo de cada música uma crônica das ruas (Monteiro, 2019). Se o colonialismo tentou apagar as vozes periféricas, a música periférica devolveu o microfone com rimas, com corpo, com volume.

¹ A expressão boricua, vem do termo Borinquen, Borikén ou Boriquén, que era o nome que identificava a ilha atribuída pelos índios Tainos. Comumente, os porto-riquenhos ainda utilizam o termo boricua para referir-se ao porto-riquenho ou sua cultura. (FONTOURA, 2016. p 41)

2. Batidão com Perreo

Este capítulo tem como objetivo apresentar um panorama histórico do funk brasileiro e do reggaeton caribenho, contextualizando suas origens, desenvolvimentos e transformações ao longo das últimas décadas. A proposta é traçar um paralelo entre os dois gêneros musicais, compreendendo suas raízes periféricas e os modos como ambos foram moldados pelas experiências sociais e culturais de populações marginalizadas. Para isso, serão explorados aspectos centrais como a relação com os territórios urbanos, as resistências às repressões institucionais e os processos de legitimação cultural ao longo do tempo. Ao abordar a história do funk e do reggaeton, também se busca evidenciar como esses ritmos atuam como ferramentas de expressão coletiva, denúncia social e construção de identidade.

A análise proposta aqui parte da perspectiva da amefricanidade, conceito desenvolvido por Lélia Gonzalez (1988), que propõe uma leitura das experiências e produções culturais das populações negras nas Américas a partir de uma matriz comum afro-latino-americana. Ao invés de enxergar as culturas negras como fragmentadas entre nações ou línguas coloniais, Gonzalez reivindica a existência de uma identidade política e cultural que une essas manifestações sob uma mesma lógica de resistência e reinvenção. Como argumenta Monique Carvalho (2024), o funk e o reggaeton podem ser compreendidos dentro dessa lógica amefricana por se constituírem como expressões musicais urbanas que derivam de heranças afro-diaspóricas e se manifestam a partir das margens do sistema. São gêneros que operam como formas de sobrevivência simbólica frente à necropolítica do Estado, e que fazem reverberar os corpos, os idiomas e os desejos das favelas e periferias da América Latina.

Além disso, tanto o funk quanto o reggaeton fazem parte de uma longa tradição de gêneros musicais populares que emergiram da repressão para se tornarem símbolos da cultura nacional e latino-americana. No entanto, com o tempo, conseguiram ressignificar suas origens e conquistar reconhecimento dentro e fora de seus territórios de origem. Como afirma Rodríguez Rivera (2016), citado por Monteiro (2019), a difusão e apoio da produção cultural vinda dos setores da sociedade estratificados como subalternos permite não apenas a visibilidade de suas realidades sociais, mas também a construção de comunhões identitárias que os espaços formais de participação política não oferecem. A música popular, nesse sentido, é um meio poderoso de reelaboração simbólica da vida

cotidiana, em que classe, raça e gênero se articulam em práticas coletivas de resistência, afirmação e pertencimento.

Sobre o processo de invisibilização da violência e da pobreza, no contexto do capitalismo moderno, o autor Angel Rodríguez Rivera (2016), comenta que este processo começa a se dismantelar na medida em que se massificam as produções dos setores subalternos. A música popular seria assim, um dos processos culturais no qual esses setores podem construir e reconstruir sua realidade social de maneira cotidiana, permitindo "a estes setores estabelecer comunhões de classe, raça e gênero que os espaços formais de participação não permitem." (RODRÍGUEZ, 2016, p. 26). Tirando assim da invisibilidade "setores sociais que os espaços de participação do estado burguês escondem dentro da homogeneização dos discursos oficiais tanto do estado como da sociedade civil (Idem). (MONTEIRO, 2019. p. 801 e 802)

Ao mesmo tempo em que são gêneros de resistência sobre um contexto político social, o funk e o reggaeton também vibram por sua força estética e cultural. São músicas feitas para o corpo, com batidas criativas, dançantes e contagiantes, que transformam o cotidiano em celebração. A performance corporal do “batidão” e do “perreo” traduz a energia das ruas, das festas, dos bailes e das pistas de dança. Ambos os gêneros tornam-se trilha sonora de encontros, afetos e alegrias, reafirmando a potência criativa das periferias. Nessa intersecção entre arte e política, subversão e prazer, os dois ritmos se afirmam como expressões vivas da amefricanidade: múltiplas, híbridas, sensoriais e cheias de identidade.

2.1 “ O Baile de Favela tá o bicho”: A História de Um Ritmo Que Não Pede Licença

O funk surgiu nas favelas do Rio de Janeiro, Brasil, na década de 1970. É caracterizado por suas batidas pesadas marcadas por um grave forte, letras que abordam vivências periféricas reais e incorporação de samples de uma variedade de gêneros musicais, incluindo eletrônico, hip-hop e ritmos tradicionais brasileiros. O reggaeton, por outro lado, surgiu na década de 1990 em Porto Rico e rapidamente se espalhou para outros países latino-americanos. Ele mistura reggae, dancehall e hip-hop com influências latinas para criar um som único que é caracterizado por suas melodias cativantes, letras simples e ritmos acelerados.

Uma das principais semelhanças entre o Funk e o Reggaeton é sua complexidade rítmica e batidas contagiantes. Ambos os gêneros apresentam uma forte ênfase no ritmo e na percussão, com padrões de bateria e linhas de baixo intrincadas que impulsionam a música. O Funk, analisado de um modo geral, é conhecido pelo uso do tamborzão, uma grande máquina de ritmos que produz um som distinto, enquanto o Reggaeton frequentemente

incorpora elementos do dembow, um ritmo de dancehall jamaicano que sustenta muitas faixas de reggaeton. Esses elementos rítmicos contribuem para a natureza energética e dançante de ambos os gêneros, tornando-os escolhas populares para clubes, festas e outras reuniões sociais.

O funk surgiu nos Estados Unidos na década de 1960, derivado do soul e do rhythm and blues (R&B). Foi popularizado por artistas como James Brown, cujas canções "Papa's Got a Brand New Bag" e "Cold Sweat" introduziram elementos rítmicos inovadores. O gênero musical se destacou por seu groove característico, linhas de baixo pulsantes e a ênfase em instrumentos de percussão, como a bateria e o bongô. Compositores e produtores como George Clinton, à frente de bandas como Parliament e Funkadelic, expandiram o gênero, criando o chamado "p-funk" (parliament-funk), que incorporava elementos psicodélicos e experimentais. Este ritmo tornou-se, assim, um reflexo das lutas e conquistas da comunidade negra nos Estados Unidos, servindo como ferramenta de resistência cultural e celebração identitária.

Na década de 70, o fenômeno de popularização dos discos de funk, soul e hip hop, ritmos estrangeiros, foi incorporado à cultura musical carioca, mais especificamente nos subúrbios, desencadeando a criação de um dos gêneros mais populares da música brasileira atualmente, o funk nacional. O nome do ritmo musical foi explicado pelo professor de musicologia na UFMG e pesquisador do CNPq e da FAPEMIG Carlos Palombini em seu artigo-resenha denominado "Soul brasileiro e Funk Carioca" faz um apanhado geral, resgatando outros estudiosos que discorreram sobre o gênero. O autor escreve que o nome "funk" aderiu à música em decorrência ao modo que foi elaborado na cena dos bailes funk cariocas dos anos oitenta, concebido a partir do funk e rap norte-americanos. "Estes, por sua vez, constituem um desenvolvimento dos bailes black cariocas dos anos setenta, movidos a soul (BURNIM e MAULTSBY, 2006; GURALNIK, 1986) e funk norte-americanos" (PALOMBINI, 2009, p. 37). De acordo com Adriana Facina, em seu artigo "Não me bate doutor: Funk e criminalização da pobreza" (2009), o funk não deve ser entendido como uma importação de um gênero musical alheio ao Brasil, mas sim de uma junção de tradições musicais afrodescendentes brasileiras e estadunidenses, ou seja, símbolos do samba e de músicas praticadas por religiões afro-brasileiras foram incorporadas ao ritmo que mesmo cantado em inglês foi entendido como música negra desde o princípio. Portanto, iniciou-se como uma releitura da música negra criada em outra estrutura social que também viveu a

segregação racial, mesmo que com características distintas, e que desenvolveu-se para além de uma reinterpretação, criando signos próprios desgarrando-se identitariamente dos ritmos originários. Fato que comprova isso são as observações feitas por Hermano Vianna em “Funk e a cultura popular” quando escreve que o mercado do funk carioca possui particularidades bem diferentes do mercado do funk norte-americano, as músicas que se tornam populares não são as mesmas, a cultura que envolve estilo indumentário dispõe de influências distintas, o modo de dançar a mesma batida não é o mesmo e por fim o rap em inglês das versões originais são retirados nos bailes da periferia.

Nos Estados Unidos, o hip hop é também um modo de se vestir, o estilo B-Boy (o uso "exagerado", culminando na adoração de marcas esportivas como Adidas ou Nike), e um modo de dançar (a break dance). No Rio, os frequentadores dos bailes funk compuseram uma outra bricolagem estilística. Suas roupas, principalmente as dos homens, são influenciadas basicamente pela maneira de se vestir dos surfistas (coisa inadmissível para um B-boy norte-americano). Suas danças são coreografias complicadas repetidas, ao mesmo tempo, por dezenas de pessoas. Os dançarinos cariocas preferem as versões instrumentais que sempre são incluídas nos discos de hip hop (sem o rap, canto improvisado e quase falado, que caracteriza esse estilo musical), compondo refrões em porruguês (geralmente pornográficos ou fazendo rimas com o nome da favela ou bairro de onde veio o grupo de dançarinos que canta) para seus sucessos preferidos. (VIANNA, 1990, p.6)

Os bailes funks se tornaram plataforma de difusão do gênero musical, festas informais em espaços públicos, frequentemente organizados por jovens e moradores das comunidades. Esses eventos foram fundamentais para a formação de uma identidade cultural vinculada ao funk, proporcionando um espaço de socialização e empoderamento social. Essa grande reunião dentro da comunidade tornou-se e ainda representa resistência cultural, desafiando estigmas associados às periferias. A autora Adriana Facina aborda justamente este valor do baile quando explica que MCs pioneiros como Ademir Lemos, Big Boy, Dom Filó, Mister Funky Santos, misturavam muitas vezes o entretenimento com a intenção de conscientização política dos negros, revelando como exemplo o baile chamado “A Noite Shaft”, referencia ao filme que possui um personagem Jonh Shaft, detetive símbolo do orgulho negro. Outro aspecto sobre o consumo do funk que contribuiu para que o ritmo abordasse de modo autêntico como temática luta contra a discriminação racial foi o desconhecimento ou apagamento que sofreu pelos meios de comunicação de massa brasileiros no início de sua trajetória. Vianna discorre sobre o comércio clandestino e contrabando dos discos dos EUA que eram o que mais faziam sucesso na mixagem dos bailes, mostrando que a cultura

underground estava em todos os rituais do funk até em sua produção musical. O mundo do funk até então era desconhecido pelas gravadoras que trabalhavam com os gêneros musicais sampleados e em “Funk e a cultura popular” é citado que o acolhimento feito por jovens suburbanos e favelados dificultou a inserção da música entre a camada média carioca.

No caso do Rio, a divisão da cidade em grupos (principalmente aqueles representados por quem mora na Zona Sul e na Zona Norte) que pretendem estabelecer entre si tantas marcas de distinção parece também dividir a cidade em territórios musicais excludentes, que raras vezes (como foi o caso da "febre" das discotecas final dos anos 70) dançaram os mesmos ritmos (VIANNA, 1990/6, p. 248-249).

O Funk, inicialmente, ocupava espaço na lista de abominações musicais, para a classe social elite carioca, juntamente com outros ritmos criados pela comunidade negra como pagode e axé, universo no qual o morador da favela pode ser, ao mesmo tempo, explícito e muito criativo, constitui o primeiro gênero brasileiro de música eletrônica dançante, a nossa música house. “Assim como a house de Chicago, o funk carioca resulta da apropriação criativa de tecnologia barata por não-músicos para a produção de música destinada a setores marginalizados da população” (PALOMBINI, 2009, p. 50), tratando-se do recorte da cidade do Rio de Janeiro, foi designada para jovens habitantes de regiões urbanas marginalizadas.

O ritmo musical sofre algumas mudanças em 1980 quando o Miami Bass, subgênero do Hip-Hop, começa a ser incorporado ao Funk nacional. A partir deste marco, é possível perceber outra variedade temática do gênero, influenciado pelas rimas ligadas à festa e à celebração da sexualidade livre que o Miami trouxe, o Funk deixa de ter somente letras explicitamente sobre temas políticos e empoderamento racial. Essa mistura eclética de sons tornou as músicas ainda mais vibrantes e energéticas, popularizando centenas de bailes espalhados pela cidade do Rio e tornando o gênero o divertimento mais importante para a juventude carioca (FACINA, 2009). Palombini cita com precisão as divisões que surgem no gênero musical levando em consideração a temática das letras, além do proibidão, também conhecido como funk proibido, rap de contexto ou funk de facção, os subgêneros musicais incluem o funk sensual (ou putaria), funk consciente, funk melody, funk de raiz, gospel funk e montagem (explorando a repetição rítmica de fragmentos vocais, como no início da house). “Todavia, as fronteiras entre crime, sexo, consciência, romance, enraizamento, o Evangelho e a fala desumanizada são frequentemente indistintas.” (PALOMBINI, 2009, p. 52). Facina complementa afirmando:

Música eletrônica com graves pulsantes e muito dançante, o Miami foi incorporado às tradições musicais que sempre fizeram

dos subúrbios cariocas a pátria do jongo, do samba, da capoeira e outros ritmos que embalam técnicas corporais típicas da diáspora africana. (FACINA, 2009, p. 3)

Somente na década de 90 o Funk foi inserido nos veículos de massa, o ritmo alcançou as rádios e até mesmo programas de televisão, contudo, não foi uma conquista inteiramente positiva. Nesse período, o aumento de sua popularidade entre a classe média significava também o crescimento da perseguição e censura por parte do Estado. O ritmo foi associado a uma série de eventos violentos que ocorreram na cidade do Rio de Janeiro, jornais elitistas cariocas relacionaram os responsáveis pelas chacinas da Candelária e Vigário Geral, assim como os arrastões ocorridos na praia de Ipanema ao movimento do funk. A autora Adriana Fascina expõe que esses crimes foram apresentados ao público com realização por bandos de funkeiros e favelados (FACINA, 2009.). A autora segue discorrendo sobre o interesse da mídia direcionado aos bailes funks, que existiam auto suficientes da atenção midiática há duas décadas, alvo de acusações por possuir relação com o tráfico de drogas, para além de, veicular uma imagem deturpada destes eventos, denominando-os de modo generalista como vetores da violência urbana. Faz-se necessário considerar que o Brasil é um país que sofre consequências de uma desigualdade social elevada, e que o comércio ilegal de drogas, presente nas periferias, está intimamente relacionado à má distribuição de renda que marca o país. A ausência de oportunidades econômicas, somada à precariedade de serviços básicos, como educação e saúde, contribui para que jovens em situação de vulnerabilidade sejam atraídos por atividades ilícitas. Em muitas comunidades, o tráfico atua como uma estrutura paralela de poder, oferecendo tanto sustento financeiro quanto uma forma de pertencimento social. Essa realidade influencia diretamente a produção cultural dessas áreas, incluindo o funk. O gênero, muitas vezes, retrata as tensões e contradições vividas nas periferias, abordando temas como a violência, a desigualdade e as complexas dinâmicas entre o tráfico e a comunidade. Em músicas como "Rap das Armas" e "Eu Só Quero Ser Feliz", ficam evidentes como o funk serve de ferramenta para expressar as dificuldades e aspirações das populações marginalizadas. Entendendo esta conjuntura, existiam dois segmentos distintos de bailes, os bailes de corredor, organizados por equipes como a ZZ Disco, pelo qual eram dominados e influenciados por facções, dispendo como finalidade oficializar os confrontos, dividindo os bailes em lado A e lado B, fazendo da violência uma mercadoria lucrativa. Ao mesmo tempo que um outro movimento surgia, “em meados dos anos 1990, donos de equipes e DJs começaram a organizar festivais de galeras, buscando canalizar em outras direções não violentas as rivalidades territoriais” (FACINA, 2009. p 4). Para além dessa

divisão dualista, Palombini em “Soul brasileiro e Funk Carioca” aborda mais algumas subdivisões dos bailes funks, o autor apresenta os bailes de asfalto, fora dela; bailes de rua, mais raros; e bailes do bicho, bailes de briga, sinônimo dos bailes de corredor, anteriormente citados, mas que também recebiam a nomenclatura de quinze minutos de alegria, felizmente extintos atualmente. Em todos esses exemplos, dinâmicas de montagem e produção eram as mesmas, ou seja, haveria sempre um paredão composto por caixas de som, MCs para rimar em cima das bases acompanhados por dançarinos e um DJ que toca as faixas de músicas.

Ao som de um DJ que toca uma combinação de batidas e breaks disparados de uma bateria eletrônica; ou de um DJ invisível que dispara uma faixa pré-gravada sobre a qual o MC rapeia/canta ao vivo. Não importa o formato, uma parede de alto-falantes é de rigor. As equipes de som são dirigidas por donos de equipe que contratam DJs, técnicos de som e dançarinos, além de deterem direitos fonográficos, apresentarem programas de rádio e televisão e manterem os MCs sob contratos mais ou menos exclusivos. Para um dos mais importantes MCs atuais, eles são “os cânceres do funk”(CATRA, 2007). Todavia, um estudo recente do Laboratório de Pesquisa Social Aplicada da Fundação Getúlio Vargas mostrou que os MCs do Rio recebem, de longe, a maior parcela dos lucros da economia do funk, sessenta e um por cento deles nunca tendo estado sujeitos a contrato com uma equipe de som (TOSTA; MIBIELLI; MENEZES, 2008, apud PALOMBINI, 2009, p. 53).

Um momento importante e proporcionalmente injusto que ocorreu com esse gênero musical foi a criminalização e a censura sofridas após o início da popularização mais ampla, para além de territórios periféricos. Quanto mais espaço os artistas do funk conseguiam ocupar na indústria cultural e fonográfica brasileira, mais eram perseguidos. Enquanto começavam a surgir programas de rádio dedicados a tocar músicas do funk, também eram criadas leis que empurravam o ritmo de volta às favelas. O gênero passou a ser criminalizado, com a implementação da CPI municipal do funk, em 1995, no Rio de Janeiro, Fascina expõe que esta medida jurídica possuía finalidade de investigar a suposta ligação do funk com o comércio varejista de drogas na cidade, sempre denominado de “tráfico” no discurso criminalizante. Este cenário se agrava com a criação da Lei 3410, de 29 de maio de 2000, que proibia músicas consideradas apologéticas ao crime em eventos públicos. Essa repressão atingiu diretamente os bailes e as equipes de som, afetando a economia da cultura funk e o direito à expressão artística nas favelas. Essas medidas se posicionam como atos contra setores marginalizados da população, através de violências simbólicas, aliando a censura ao sensacionalismo midiático, direcionados a manifestações culturais periféricas. A tentativa de proibição do gênero musical por meio de medidas judiciais representavam uma reação ao sucesso que os bailes estavam fazendo, principalmente entre pessoas do “asfalto”,

foi um momento na história do ritmo em que muitos dos bailes fecharam gerando dificuldades econômicas para seus artistas e também o desaparecimento de grande parte das centenas de equipes de som.

Somente no ano de 2009, como reação ao período de repressão que o funk sofreu, as leis 5544 e 5543 foram criadas revogando as antigas e institucionalizando o gênero musical como movimento cultural de caráter popular, proibindo discriminação contra o movimento e retirando os bailes da legislação discriminatória. Apesar deste notório avanço, episódios recentes mostram que o preconceito institucional persiste. Em 2025, a prisão do funkeiro Poze do Rodo reacendeu o debate sobre o uso da acusação de “narcocultura” como forma de criminalizar artistas negros e periféricos, enquanto propostas como a “Lei Anti-Oruam”, apresentada na Câmara Municipal de São Paulo, demonstram o esforço contínuo da bancada conservadora de setores públicos em cercear o gênero e associá-lo à criminalidade. Esses casos evidenciam que, apesar dos avanços no reconhecimento cultural do funk, o gênero segue sendo alvo de tentativas de censura e controle moral que reforçam estigmas de classe, raça e território.

Independente de percursos tortuosos que o funk percorre quanto a questões que tangem a estigmatização de sua imagem, o processo de nacionalização do ritmo é inegável e transcende barreiras geográficas. A consolidação do funk como um dos pilares da música brasileira contemporânea deve-se a uma série de artistas que, ao longo das décadas, foram fundamentais para moldar sua identidade. Nomes como DJ Marlboro, responsável pela popularização do funk carioca nos anos 1980 e 1990, MC Marcinho, Claudinho e Buchecha, e Cidinho e Doca, com suas letras que retratavam a realidade das periferias, foram essenciais para estabelecer o gênero como uma voz legítima da juventude das favelas. Posteriormente, artistas como MC Sapão, Tati Quebra Barraco e Valesca Popozuda expandiram os limites do funk, conferindo-lhe novas temáticas e estéticas, enquanto a nova geração, representada por Anitta, Ludmilla e Kevin O Chris, elevou o gênero para um patamar de visibilidade internacional, provando sua capacidade de renovação constante. Atualmente o funk brasileiro é admirado e usado por artistas estrangeiros em seus álbuns como um elemento musical adicionado a uma obra artística. Um exemplo deste novo momento na trajetória do gênero é a música “Spaghetti” do último álbum “Cowboy Carter” de Beyoncé onde foi usado samples de beats funk da autoria do DJ Dede Mandrake.

Hoje, o funk é não apenas um movimento cultural, mas também um motor da economia

criativa brasileira. Já na década de 1990, a dimensão econômica do gênero era evidente: segundo relato de DJ Marlboro, "a cada semana, oitocentos bailes estivessem reunindo, cada um, uma média de dois mil funkeiros, correspondendo a, no mínimo, um milhão e meio de jovens por semana, só no estado do Rio" (PALOMBINI, 2009, p. 42, apud MATTÁ e SALLES, 1996). Esses números reforçam o potencial do funk para movimentar setores diversos, desde a indústria musical até áreas como moda e eventos. Sua disseminação pelo território nacional deu origem a uma variedade de subgêneros, como o funk paulista², o brega-funk pernambucano³ e o 150 BPM⁴, mostrando a capacidade do ritmo de se reinventar e dialogar com diferentes realidades regionais. Essa pluralidade de artistas e estilos demonstra que o funk não apenas resistiu às tentativas de marginalização, mas também se firmou como um símbolo poderoso da identidade cultural brasileira contemporânea.

2.2 “Métele Sazón, Métele con Candela”: Resumo Histórico do Reggaeton

A origem do reggaeton está profundamente enraizada nas dinâmicas históricas e culturais da diáspora africana no Caribe, configurando-se como resultado de múltiplas trocas e hibridizações musicais ao longo do século XX. Embora o gênero tenha se consolidado em Porto Rico nos anos de 1990, suas bases sonoras remontam a tradições afro-caribenhas e à influência direta de ritmos como o reggae, o dancehall jamaicanos, o hip hop estadunidense, a salsa portoriquenha e o chamado reggae em espanhol, desenvolvido no Panamá. No artigo “O eloquente discurso musical reggaetonero: A produção musical do reggaeton e sua reapropriação independente na obra de Bad Bunny”, os autores esclarecem como este intercâmbio musical entre países do caribe concebeu um novo gênero através do trecho escrito por Tainy:

O reggaeton é um gênero que evoluiu do reggae em espanhol na cena nos guetos do Panamá e Porto Rico. No final dos anos 90, DJs Porto Riquenhos altamente influenciados pelo dancehall, hip-hop e vários estilos da música latino-americana, iriam fundir esses sons em algo novo. (TAINY et al., apud ARAGÃO, RIBEIRO, ARAUJO, 2021, p. 3).

² Estilo de funk originado na região metropolitana de São Paulo, caracterizado por sonoridade mais eletrônica, uso de batidas pesadas e produções dominadas por DJs — diferente do funk carioca tradicional que valoriza a performance de MCs nos bailes

³ Gênero que emergiu em Recife por volta de 2011, a partir da fusão do funk carioca com o eletro-brega nordestino. Combina letras românticas ou sensualizadas (“brega”) com batidas envolventes e dançantes do funk, consolidando-se como movimento cultural das periferias recifenses

⁴ Subgênero do funk carioca que surgiu em meados de 2018, caracterizado pelo aumento do andamento para 150 batidas por minuto (pra frente do padrão de 130 BPM), gerando uma batida acelerada e energética amplamente difundida em bailes como o Baile da Gaiola

Este mesmo artigo continua a abordar sobre este início, que produções musicais de diferentes origens e estilos começam a convergir. Na década de 80, a partir da migração jamaicana, artistas da vertente do dancehall encontram outras cenas para explorar, adaptando-se a diferentes linguagens. O Panamá foi um desses destinos, apontado como um dos primeiros territórios latino-americanos a produzir reggae em espanhol a partir de traduções e adaptações do dancehall jamaicano, feitas por artistas afro-panamenhos. Essa ramificação musical exerceu papel fundamental na constituição da linguagem musical que daria origem ao reggaeton. Assim como em Porto Rico, o intercâmbio também acontecia, porém relacionado ao gênero musical hip-hop, proveniente dos EUA, que ocupou a ilha e, posteriormente, se espalhou pelo Caribe, sendo agregado às experimentações musicais presentes na época, criando mixtapes em espanhol com batidas eletrônicas e letras que dialogavam com suas experiências sociais. Rivera, resgatado por Clara Monteiro (2019, p.800) consegue sintetizar este momento de um rico hibridismo musical:

Um gênero transnacional que se configura a partir de diversos intercâmbios entre elementos e influências musicais provenientes do Panamá, Porto Rico e Nova Iorque, entre outros. Nesse sentido, falar de um reggaeton singular e unitário é, talvez, impossível, senão que toma diferentes formas em diferentes lugares. Se esse anterior é certo, também é certo que a modalidade particular do reggaeton que alcança entrar no mercado internacional, e assim adquire maior visibilidade, é a modalidade do reggaeton que se desenvolve em Porto Rico. (RIVERA, 2016, apud MONTEIRO, 2019, p. 800).

Artistas panamenhos, como El General e Renato, adaptaram o ritmo jamaicano às línguas e contextos latinos, criando uma forma inicial de rap caribenho em espanhol. E de acordo com Aragão, Ribeiro e Araújo, foi de autoria de Nando Boom, rapper original do Panamá, a famosa ‘boom-ch-boom-chick’, base do dembow que ainda hoje estrutura grande parte do reggaeton. No contexto dessa efervescência cultural, o termo reggaeton começou a se consolidar em Porto Rico, especialmente por meio do trabalho do produtor DJ Blass. Em 2000, ele lançou a compilação “Reggaeton Sex Vol. 2”, considerada um marco estético do gênero por apresentar batidas mais complexas, sintetizadores e manipulações digitais que ampliaram as possibilidades sonoras do ritmo. A popularidade do álbum contribuiu significativamente para a disseminação do nome “reggaeton” e para a consolidação de uma identidade musical própria, “sua obra não era mais uma versão do hip-hop e do reggae, mas sim a base de um som novo e com um acabamento final de sua produção mais refinado” (ARAGÃO, RIBEIRO, ARAUJO, 2021, p. 4)

Essa circulação entre o Panamá e Porto Rico foi mediada por migrações, redes de rádio

pirata, fitas cassetes e festas comunitárias, onde a troca cultural e o hibridismo musical foram os primórdios do ritmo. Segundo Monteiro (2019) e Aragão, Ribeiro e Araújo (2021), foi nos anos 1990 que o reggaeton começou a se consolidar em Porto Rico como um gênero musical urbano vinculado diretamente às vivências periféricas da juventude afro-latina-caribenha. O movimento era de caráter underground, longe das rádios comerciais e do circuito musical oficial, sua circulação acontecia de forma independente, através de fitas cassete produzidas artesanalmente por DJs e distribuídas informalmente em festas. O coletivo The Noise é citado no artigo de Monteiro como veículo fundamental no processo de popularização do novo ritmo musical, que foi caracterizada por sua linguagem crua e temáticas obscenas, mas que ainda não sofriam nenhum tipo de censura por estar contida em um espaço clandestino nessa época. Essas primeiras gravações, chamadas de “underground”, passaram a incorporar cada vez mais elementos eletrônicos e batidas próprias, como o dembow acelerado e repetitivo, que viriam a definir a identidade do reggaeton moderno. Essa produção, marcada por letras explícitas que falavam de sexo, criminalidade e das dificuldades enfrentadas nos caseríos (habitações populares de Porto Rico), era considerada transgressora e marginal pela população mainlanders, ou estadunidenses continentais que viviam na ilha.

O reggaeton ganha relevância em Porto Rico quando alcança o mainstream, furando a bolha da clandestinidade, o gênero musical gradativamente começa a ocupar tempo nas emissoras de rádio locais e é introduzido em diferentes meios sociais que ocupam a ilha (MONTEIRO, 2019). À medida que o ritmo foi conquistando notoriedade para além de seus interlocutores e criadores, passou a ser visto por setores sociais mais conservadores como um problema social, criando-se uma “opinião pública” desfavorável em relação a ele. Como destacam Aragão, Ribeiro e Araújo (2021), essa música enfrentou forte repressão estatal, em 1993 o governo porto riquenho decretou a proibição da circulação de discos do ritmo alegando caráter violento e letras obscenas. Para além disso, o reggaeton precisou lutar contra um movimento conservador chamado “Morality in Media”, liderado por um político e pastor que conduziu uma investigação policial para confiscar materiais, discos e fitas de reggaeton. Essas ofensivas contra o gênero foram discursivamente construídas como estratégias de enfrentamento à violência urbana, quando, na prática, contribuíam para a criminalização de manifestações culturais oriundas das periferias. Monteiro ainda aponta mais um fator social pelo qual o reggaeton sofreu processos de repressão:

Rodríguez expõe ainda que, em Porto Rico, tanto o rap como o reggaeton são tidas como manifestações subalternas à medida que são racializadas. O autor explica que é racializada na medida em que "é uma expressão que representa a afro-porto-riquenhalidade como elemento do cotidiano e não folclórico" (MONTEIRO, 2019, p. 802)

A partir dos anos 2000, o reggaeton começou a deixar de ser um fenômeno exclusivamente local e underground para conquistar um espaço cada vez maior no mercado musical latino e internacional. Esse processo foi impulsionado por uma série de fatores, como o avanço da tecnologia digital, a profissionalização da produção fonográfica, mas principalmente pela cooperação de produtores, reggaetoneros e sua comunidade que estabeleceu de uma rede autônoma e possibilitou a abertura de uma rádio dedicada ao reggaeton (MONTEIRO, 2019). Um marco importante nessa virada foi o lançamento do álbum "Barrio Fino" (2004), de Daddy Yankee, que trouxe o hit mundial "Gasolina" e consolidou o artista como um dos principais nomes do gênero. O sucesso comercial do disco projetou o reggaeton para além do Caribe hispânico, alcançando mercados nos Estados Unidos, América do Sul e Europa (ARAGÃO, RIBEIRO, ARAUJO, 2021).

A relação, mesmo que conturbada, entre Estados Unidos e Porto Rico é importante para entender o alcance global que o gênero musical possui. É interessante perceber, inclusive, que esta é uma característica em que o funk e o reggaeton diferem, uma vez que a ascensão e notoriedade mundial do funk acontece temporalmente depois e em uma cadência mais lenta. No entanto, o ritmo caribenho obtém popularidade para além do lugar em que foi concebido no início dos anos 2000 por conta de sua incorporação na indústria cultural estadunidense. A hegemonia da indústria cultural dos Estados Unidos permitiu ao reggaeton atingir mercados internacionais com rapidez. O domínio midiático estadunidense se impôs como vetor da globalização cultural, definindo o que circula, o que é legitimado e o que se torna consumível em escala planetária. Isso está diretamente relacionado à posição histórica dos EUA como potência imperialista. O caráter colonial de sua relação com Porto Rico, um território incorporado à nação sem direitos plenos de soberania, facilitou o trânsito do reggaeton em solo estadunidense, especialmente por meio das comunidades porto-riquenhas residentes em cidades como Nova York e Miami (MONTEIRO, 2019), onde o gênero encontrou canais de difusão e adaptação às dinâmicas do mercado mais facilmente. Assim, o reggaeton se internacionaliza não apenas como produto musical, mas como mercadoria cultural moldada dentro do entretenimento globalizado.

Segundo Aragão, Ribeiro e Araújo (2021), essa transição do reggaeton de uma

produção marginal e criminalizada para uma estética consumível e vendável revelou tensões entre autenticidade e comercialização, que ainda persistem no campo musical latino. Ao se tornar um produto da indústria, o reggaeton passou a dialogar com outras linguagens e estilos como pop latino, R&B e música eletrônica, ao mesmo tempo em que alguns artistas mantiveram os vínculos com o cotidiano das periferias e a crítica social em suas letras. A internacionalização, portanto, não apagou as origens periféricas do reggaeton, mas reconfigurou seus sentidos e ampliou suas possibilidades de alcance e reinvenção. O reconhecimento institucional do reggaeton, por meio de prêmios como o Grammy Latino, evidencia sua consolidação como uma das principais expressões musicais da América Latina contemporânea. Em 2020, por exemplo, a premiação contou com mais de doze artistas ligados ao gênero entre os indicados, o que demonstra a força adquirida pelo ritmo dentro do circuito comercial latino e sua legitimidade perante grandes instituições da indústria musical. Atualmente, artistas como Bad Bunny, Karol G, J Balvin e Rauw Alejandro têm expandido os horizontes do reggaeton ao incorporar novas estéticas, discursos políticos e experiências identitárias. Essa nova geração, ao mesmo tempo em que se beneficia da visibilidade global alcançada pelo gênero, também resgata e ressignifica suas raízes periféricas e contestatórias. O reggaeton, portanto, continua sendo um campo de disputa simbólica e cultural, no qual se tensionam hegemonia e resistência, mercado e subversão.

3. Representar é existir - Bad Bunny e MC Dricka na construção de identidades periféricas

A música é um produto artístico que muitas vezes atua como um dispositivo da afirmação identitária e uma ferramenta dentro de disputas simbólicas sobre a representação de uma estrutura social, uma comunidade e seu território. Contudo, o inverso também acontece, e a construção da identidade social de um grupo é realizada através da música e se intensifica na medida em que a produção cultural deste coletivo se transforma, absorvendo novas influências. A arte e identidade são por vezes causa e consequência uma da outra na elaboração de sentido dos contextos socioculturais a qual ambas foram concebidas, Nercolini (2016) aborda o vínculo entre esses dois elementos quando busca entender sobre o processo de territorialização de espaços, especialmente periferias, por meio da criação e usufruto do meio artístico.

São nesses espaços possibilitados pela cultura e pelas trocas cada vez mais constantes entre culturas que se constroem, atribuem-se e circulam sentidos e valores para a vida social, e também são nesses espaços que criadores surgem, e são desses espaços que tais criadores retiram os elementos e os dispositivos para criarem, ao mesmo tempo bebendo nessas fontes culturais e sendo artífices de suas mudanças, afinal como Geertz preconizou “o homem é um animal amarrado a teias de significados”, mas “que ele mesmo teceu”. (NERCOLINI, 2016. p. 5- 6)

O conceito de identidade social, de acordo com Stuart Hall (1997), não possui essência fixa e deve ser entendida como algo em constante construção e modificação. Essa elaboração do “eu” identitário é constituída no campo simbólico da diferença, significando que sujeitos se reconhecem como pertencentes a determinados grupos não apenas por semelhança, mas também pelas diferenças reconhecidas diante do outro, que podem estar representando o hegemônico ou o dominado. Outra questão apontada pelo autor é sobre a cultura ser o principal espaço onde as identidades são construídas e disputam o poder no âmbito de representar a si mesmo diante da sociedade, possibilitando subverter lógicas de poder e dominação. Assim, quem representa quem, como e a partir de qual lugar, torna-se uma questão política. A representação não é neutra, é definida por conflitos, estereótipos e desigualdades estruturais e, no caso das periferias latino-americanas, por exemplo, há uma longa tradição de representação marcada por estigmas, silenciamentos e caricaturas.

A pesquisa de Nercolini, aqui resgatada, foi focada nas periferias cariocas, e nela o funk, que é um dos objetos desta monografia, também é analisado, contudo, o conteúdo aqui abordado relaciona-se a outros territórios periféricos latinos quando conclui que a música é

instrumento de sociabilidade, criação de memória e identidade sociais. Ao trazer o recorte sobre ritmos populares que trazem representações de periferias, especialmente em gêneros como o funk e o reggaeton, as disputas entre narrativas da memória e representações identitárias são acentuadas. As letras, os videocliques e a estética visual dos artistas periféricos muitas vezes operam como formas de empoderar discursos sobre realidades comumente oprimidas pelo sistema.

Essas criações reforçam ou contestam sentidos e valores presentes ou propõem novas rearticulações, mas sempre jogando com esses sentidos e valores sociais, a partir dos contextos em que se vive, de resquícios/vestígios do que se viveu ou se busca preservar do passado, com vistas a construções presentes ou futuras. (NERCOLINI, 2016. p. 6)

A compreensão de memória a partir de Michael Pollak (1992) agrega mais profundidade na análise em que gêneros musicais se interconectam com questões ligadas à identidade no processo de afirmação de subjetividades diversas dentro das periferias latino-americanas. O campo da representação em disputa pela hegemonia narrativa gira em torno da constituição da memória em relação aos territórios e comunidades que se encontram no protagonismo de algum símbolo artístico. Dessa maneira, em seu texto “Memória e identidade social”, Pollak argumenta que a memória é uma forma de conhecimento que se organiza socialmente e desempenha papel fundamental na definição de quem somos. Segundo ele, os grupos sociais produzem memórias que reforçam laços de pertencimento e sustentam alicerces sobre sua própria existência e trajetória, tornando esse ato político. Em contextos marcados por desigualdades históricas a memória coletiva se torna uma ferramenta de resistência. Trata-se de uma maneira de reivindicar a própria história frente aos apagamentos provocados por narrativas oficiais, muitas vezes determinadas por quem detém o poder simbólico e político. A arte, ao ser democrática em relação a quais sujeitos que podem ser artistas, consegue produzir uma contra-memória, aquela que reinventa e se contrapõe à perspectiva dominante. A memória, fundamentada por uma compreensão relacional, transforma um espaço em território, pois possui a capacidade de significar o social e moldar identidades e, para além disso, fazer parte da criação da arte, mais especificamente, da música popular produzida nessas esferas geopolíticas. Em outras palavras, a música pode se tornar a representação da memória de um grupo social que, conseqüentemente, possui a capacidade de transformar a construção identitária através conflitos e escolhas que determinam o que será lembrado, esquecido ou silenciado, algo que

tem implicações diretas nas representações simbólicas de territórios e comunidades (NERCOLINI, 2016).

Com base nessas perspectivas, é possível observar como artistas oriundos de contextos periféricos mobilizam estratégias narrativas, estéticas e simbólicas que tensionam representações históricas excludentes. Suas produções não apenas expressam vivências situadas, mas também reconfiguram discursos sociais mais amplos, ressignificando a relação entre sujeito, espaço e cultura. A seguir, serão analisadas dois artistas Bad Bunny, a partir do álbum e curta-metragem referentes ao projeto artístico *DeBí Tirar Más Fotos* e MC Dricka, apoiando a análise em sua imagem artística e algumas músicas. Ambos são exemplos de manifestações contemporâneas desse movimento de reapropriação, e o estudo desses artistas demonstra em termos práticos a base teórica, discutida previamente, em que o funk e o reggaeton operam como linguagens de afirmação identitária e intervenção cultural nos territórios que os originam.

Bad Bunny, um dos maiores nomes do reggaeton contemporâneo, tornou-se atualmente um símbolo da afirmação identitária de Porto Rico diante das pressões do imperialismo estadunidense e da indústria cultural global. Ao longo de sua carreira, o artista já vinha promovendo uma ruptura com os estereótipos tradicionais que atravessam a representação do homem latino, especialmente os ligados à hipermasculinidade, ao sexismo e, também, à objetificação das periferias. Seu álbum *DeBí TiRAR MáS FOToS*, lançado em janeiro de 2025, acompanhado de um curta-metragem, é uma homenagem à história de Porto Rico que articula memória, orgulho nacional e crítica social em uma linguagem estética potente, que se entrelaça ao reggaeton como ferramenta da representação de si mesmo, e, ao mesmo tempo, de muitas outras histórias comuns ao seu lugar de origem. O curta de treze minutos funciona como peça complementar ao álbum de músicas, possui roteiro e direção creditados a Benito A. Martínez Ocasio, nome de nascimento de Bad Bunny, e Arí Maniel Cruz Suárez, produtor cinematográfico porto riquenho, é protagonizado por Jacobo Morales, ator consagrado de Porto Rico, e Concho, animação de um sapo dublado por Kenneth Canales.

Desde a representação da bandeira de Porto Rico com o azul mais claro, até a escolha da pequena criatura animada usada como elemento narrativo do obra, o curta-metragem demonstra, através de suas escolhas estéticas, seu caráter político e a potência que é utilizar da arte como possibilidade de colocar no centro da narrativa aqueles que vivenciam a realidade retratada. Este ato disruptivo que a obra carrega se alinha ao argumento de

Chimamanda Ngozi Adichie, em seu TED Talk “O perigo de uma história única”, ao demonstrar como a arte pode ser ferramenta poderosa para romper com narrativas cristalizadas que desumanizam ao contar histórias sempre a partir do ponto de vista do outro, daquele que coloniza. O conjunto artístico de DMTF devolve a complexidade e pluralidade aos sujeitos historicamente reduzidos à margem.

Por meio de uma análise mais aprofundada sobre Concho, personagem carismático presente na obra, compreende-se que sua representação carrega significados mais profundos. O Sapo Concho é a única espécie endêmica de sapos de Porto Rico, atualmente em risco de extinção, e representa de forma simbólica a própria cultura da ilha: singular, ameaçada, mas ainda pulsante. Nesse sentido, Concho retrata a metáfora da resistência cultural porto-riquenha, atuando também como lembrete de admirar, mas também, de preservar a diversidade da cultura local. Por meio dessa animação percebe-se a valorização do diferente e de aspectos nativos da arte em meio à padronização imposta pelo imperialismo cultural do mercado, que é controlado pelos países que detêm maior capital e poder, como os Estados Unidos. A presença do sapo em meio a gentrificação atual que a ilha sofre, onde tudo está sendo transformado para atender às necessidades e gostos dos estadunidenses, pode ser vista como um alerta poético e político sobre os perigos do apagamento da memória local.

Este conflito entre o original/local e o massificado também é expresso em cenas como quando a personagem principal cruza a ilha e só ouve música estrangeira, como o rock e country, tocando em vizinhanças mais jovens. Esse momento acontece porque o protagonista deseja comer algo, chegando finalmente em um estabelecimento para comprar “o de sempre”, como expressado por Concho, algo que é possível interpretar com características típicas e ordinárias de uma cultura. Esta comida já não parte do cardápio das padarias clássicas locais, em que a afetividade e conexão com o prato preparado seriam os ingredientes principais; esse espaço foi substituído por uma rede de fast food, assim como o pedido inicial do personagem por uma “tripleta”, tradicional sanduíche porto riquenho, que está em falta e, então, é substituído pela atendente por outro sanduíche, uma adaptação estadunidense, o pastrami. Outro aspecto que agrega significado à cena é a dificuldade de entendimento entre o protagonista e a atendente, que para além de se comunicar somente em inglês, não possui conhecimento sobre o modo tradicional de preparo da comida, pois ela já foi apropriada como produto de um cardápio e tornou-se uma versão regular de algo típico.

Mais um símbolo marcante que aparece no curta é a bandeira de Porto Rico com o azul

em tom mais claro, fazendo referência a bandeira original, criada em 1895, símbolo da luta independentista, posteriormente substituída por uma versão com o azul marinho, que mimetiza a bandeira dos EUA, quando o território foi apropriado. A exibição da versão original da bandeira no curta opera como gesto de resgate histórico e resistência da identidade nacional porto-riquenha. Em “LA MuDANZA”, uma das músicas lançadas no álbum, esta representação de caráter e intenção emancipatória também é abordado em trechos como “Aqui, mataram gente por levantar a bandeira, por isso é que agora eu levo ela pra onde eu quiser, otário, o que foi?” e em “Se eu morrer amanhã, espero que nunca esqueçam do meu rosto. e que coloquem uma música minha no dia em que trouxeram o corpo de Hostos; a bandeira azul clarinho tá na caixa, e que lembrem que sempre fui eu mesmo, sempre fui Benito”. Nesta canção, Bad Bunny está se despindo de sua persona artística e se apresenta como Benito, e para além disso, conta sua história agregando a ela o que veio antes de seu nascimento, o passado de seus pais. Isso mostra a intencionalidade da memória como fio condutor da obra, através dela que é possível reunir quem somos, e que manter o azul claro da bandeira na recordação faz parte da identidade do artista e também da reafirmação identitária coletiva do povo de Porto Rico.

Esses elementos visuais e narrativos se entrelaçam às faixas do álbum DeBÍ TiRAR MáS FOToS, cuja estética sonora remete a uma sonoridade nostálgica, com influências do reggaeton raiz, mas também de ritmos locais como a bomba e a plena. Além disso, o artista faz a escolha de escrever os nomes das faixas segundo a pronúncia coloquial do espanhol porto-riquenho. Um exemplo é a faixa intitulada como “Velda”, que possui forma gramatical e oral “verdad”, o nome da canção é a exata forma que um porto riquenho pronuncia essa palavra; isso acontece por conta do fenômeno linguístico chamado “lambdacismo” em que o som do “r” é pronunciado como “l”, especialmente no final de sílabas ou antes de consoantes, e tem raízes históricas e influências de outras variantes do espanhol e de línguas africanas. Este detalhe representa um gesto de valorização da oralidade local e da identidade linguística da ilha, tratando-se de um reforço da musicalidade e linguística como expressão legítima das vivências boricuas.

Cabe também resgatar a faixa catorze do álbum, denominada “LO QUE LE PASÓ A HAWAií”. Ela chama a atenção não só por conta da melodia, mas principalmente pelo manifesto anti-colonial que se constrói quando Benito narra um sonho, ou melhor, pesadelo que teve um dia em que o protagonismo era da ilha a qual chama de casa. A letra

inicialmente discorre sobre as belezas naturais de Porto Rico seguidas de uma segunda parte que relata um lamento de “jibaras”, sertanejos, que não querem que aconteça o que ocorreu em outro arquipélago que também teve seu território apropriado por outro país.

Querem tirar meu rio e também minha praia
Quieren quitarme el río y también la playa
Querem minha quebrada e que seus filhos vão embora
Quieren el barrio mío y que tus hijos se vayan
Não, não solte a bandeira nem esqueça o lelolai
No, no suelte' la bandera ni olvide' el lelolai
Porque não quero que façam com você o que aconteceu
com o Havaí
Que no quiero que hagan contigo lo que le pasó a Hawái
Não, não solte a bandeira nem esqueça o lelolai
No, no suelte' la bandera ni olvide' el lelolai
Porque não quero que façam com você—
Que no quiero que hagan contigo—

Essa canção conta sobre o plano de gentrificação do país baseado no deslocamento do povo porto-riquenho e no turismo massivo incentivado pelo governo que retira a população nativa para dar espaço privilegiado a estruturas que só serão funcionais e destinadas ao usufruto de turistas/estrangeiros. Essa música aborda a angústia que é perceber a história se repetindo, a urgência em evitar que o país acabe como o Havaí, anexado aos Estados Unidos desde 1898, onde nativos foram e ainda são desapropriados em prol de instalações de resorts em função do turismo e do lucro de poucos, e que, desta forma, a cultura local acaba por ser apagada ou então só são enxergadas quando performam como acessório para entretenimento turístico. Bad Bunny luta pelo não esquecimento do “Lelolai”, estilo de canto popular originado no Havaí, tradicionalmente associado a músicas festivas e melodias suaves, porque teme que ritmos como a plena e a salsa sofram, em Porto Rico, do mesmo apagamento pela indústria cultural.

O curta-metragem e o álbum operam, assim, como dispositivos artísticos de resistência cultural e geopolítica, que colocam em primeiro plano a voz e o corpo dos sujeitos periféricos latino-americanos, neste caso, o povo porto-riquenho, diante da máquina de apagamento da história imposta pelas lógicas coloniais. Cabe resgatar novamente Pollak (1992) que articula os conceitos da construção da memória como elemento de formação da identidade social, e quais sujeitos têm suas narrativas desta memória legitimadas e quais são silenciados, apontando para um campo em disputa e, portanto, para um ato político e fundamental. O conjunto artístico criado por Bad Bunny possui alicerces na nostalgia de lembrar de algo que costumava ser e não é mais, mas que carregam a esperança de poder recuperar o que sente tanta falta. E assim como no argumento de Pollak, as memórias de

um povo, representadas no curta pela alegoria das fotos desenterradas do jardim, são herdadas e foram passadas através da comunidade afetiva, e representam o poder de ser autor da própria história em meio à disputa que envolve a construção da própria identidade. O artista subverte o estereótipo do latino “caliente” e “exótico”, constantemente sexualizado e caricaturado pela indústria, e se apresenta como artista que é, ao mesmo tempo, filho e narrador de sua terra. O reggaeton, longe de ser apenas um gênero festivo, torna-se linguagem de luta, orgulho e pertencimento. Se em Porto Rico esse gênero musical torna-se meio de resistência, de modo semelhante, no Brasil, o funk também se configura como meio de reconstrução simbólica, e na voz de artistas como MC Dricka, vivências periféricas transformam-se em potência artística e política.

A “Rainha do Fluxo”, como é conhecida, e referência do mandelão dispõe de uma jornada desafiadora até conquistar os bailes funk de São Paulo e do mundo, MC Dricka precisou ultrapassar barreiras por construir sua imagem artística a partir da resistência e da afirmação de uma identidade periférica que rompe com os estigmas historicamente associados às mulheres negras, lésbicas e faveladas. A funkeira, desde seu primeiro hit, subverte expectativas simbólicas do funk ligadas a sua estética e o modo como apresenta sua identidade artística para o público. Sua postura nos palcos, sua forma de se vestir e o conteúdo de suas letras posicionam-se de forma contundente contra a lógica da hipersexualização da mulher no gênero, ao mesmo tempo em que reafirmam o protagonismo feminino, a autonomia e o orgulho de origem.

Na contramão do estereótipo feminino de funkeiras, a artista buscou ser notada apenas por suas batidas e letras, fazendo escolhas relacionadas a códigos visuais que antes eram associados somente ao universo masculino do gênero, Mc Dricka tornou-se precursora do estilo “mandraka no fluxo”. Este estilo possui significado maior que uma escolha estética, é uma afirmação de poder e pertencimento dentro de um território marcado pelo machismo, dominação masculina e objetificação do corpo feminino. A partir do momento em que a artista demonstra ter coragem para construir sua identidade artística diferente do normativo, ela possibilitou que outras narrativas fossem validadas e instituiu novas perspectivas do que a mulher pode representar no funk e, ainda assim, alcançar o sucesso. A Mandraka é uma mulher que impõe presença com roupas largas, óculos espelhados, cortes de cabelo marcantes, risquinho na sobrancelha e colares de prata ou ouro, elementos visuais tradicionalmente associados à masculinidade. Para além da estética, o código de

conduta de uma mandraka envolve principalmente a confiança, ser gente boa, estilosa, dona de si e lançar tendência. A gíria é o feminino de “mandrake”, termo usado para descrever jovens estilosos, ousados e influentes nos fluxos, e tem origem na língua inglesa com significado sendo “mandrágora planta que possui supostos efeitos afrodisíacos mas pode ser tóxica.”.

Ainda analisando a performance visual da artista, é válido perceber que ser mandraka tornou-se uma estética de afirmação e pertencimento nas periferias paulistas, transformando sua forma própria de se vestir como signo de poder dentro do gênero musical, este fenômeno prático é a demonstração do arcabouço teórico abordado no artigo de Nercolini (2016), em que a música é utilizada para a transformação do molde identitário de um grupo social, neste caso funkeiras paulistas. O funk do estado de São Paulo também é reconhecido com outra característica, a ostentação Essa se originou de uma vertente do ritmo chamada “funk ostentação”, inspirada pelo Hip Hop estadunidense e no comportamento PIMP⁵ dos rappers. Essa modalidade transforma o consumo de bens e o enaltecimento deles para que sejam vistos como símbolo de conquista, ascensão social e poder dentro das quebradas (BARBOSA, 2016). O subgênero musical não representa somente um fábula capitalista, pois se apropria da lógica do consumo para reivindicar o direito ao pertencimento das juventudes periféricas fora de um contexto de escassez, questionando a narrativa dominante que associa apenas a possibilidade de pobreza socioeconômica à marginalidade. O funk ostentação engloba o imaginário mandraka, e MC Dricka incorpora ambos em sua arte como forma de afrontar as normas de classe impostas pela estrutura social brasileira, chamando a atenção do público tanto pela quebra de expectativas ao ver uma jovem periférica ostentando diversos recursos, quanto pela riqueza cultural que o gênero musical é capaz de produzir. No clipe da música “E Nós tem um charme que é Dahora”, a artista expõe símbolos que fazem parte dessa estética, onde se coloca em cenas que dirige um carro de elite sempre com relógios de ouro e tênis de marca. A expressão visual é uma manifestação do que é cantado, em trechos da letra como “ Ó, de nave nós tamo a milhão/ No baile chamando atenção” e “E nós desenrola nas palavra, não leva desaforo pra casa/ Eu que posso me bancar”, é apresentado ao público que sua imagem pública acompanha sua musicalidade, tornando-se inspiração para jovens que cresceram em mesmas circunstâncias consigam alcançar novas realidades, pois a ostentação transforma-se um discurso de superação.

⁵ Refere-se à maneira de se vestir um pouco exagerada, com muitos acessórios, de jeito extravagante.

A presença feminina nos bailes de São Paulo ganham uma nova camada de protagonismo a partir da ascensão de MC Dricka, suas letras não apenas reafirmam a autonomia das mulheres na cena, como também desafiam a lógica machista ainda predominante em muitos espaços do funk. Em músicas como “Mandrake” e “Donas do Jogo”, parceria com outras funkeiras do fluxo, a artista adota um discurso direto, que inverte o jogo da dominação verbal típica dos funks, colocando a mulher como sujeito central que desempenha o protagonismo do ambiente. Diferente de letras compostas por funkeiros, a qual mulheres normalmente são o objeto de desejo e performam na posição coadjuvante, em “Donas do jogo” as artistas constroem uma narrativa de autoridade e, em trechos invertem a lógica de objetificação de corpos.

Sempre fazem fila para ganhar minha atenção
Porque é nós que patrocina drink, diversão
Me desculpa, bebezinho, por quebrar teu coração
Você até que é bonitinho, mas igual tem um milhão

Na estrofe colocada acima, também é possível perceber a intencionalidade em expressar não apenas a possibilidade da emancipação afetiva a partir da primazia masculina, mas também o domínio financeiro da artista dentro da cena. Ao afirmar que é ela quem “patrocina drink, diversão”, MC Dricka se apropria de uma posição tradicionalmente ocupada pelo homem nas letras de funk: a do sujeito provedor, que ostenta e controla os recursos da festa. Essa inversão de papéis insere a mulher em uma nova posição de independência no funk, agora como aquela que escolhe, que desfruta e que dita as regras.

De Lacoste
Não encosta porque sabe que ele morde
Só me admira de longe, por mais que goste
Sou enjoada, não me leve como deboche, fantoche

O trecho anterior cantado pela própria MC Dricka nesta faixa reforça a dinâmica de valorização simbólica da figura feminina no espaço do baile, tornando possível o uso de bens de marca, como a Lacoste, e liberdade afetiva e sexual para mulheres. Dricka não suaviza suas mensagens para se adequar a padrões respeitáveis de feminilidade: ela confronta, marca território e exige respeito a partir de uma estética periférica própria. Com isso, constrói uma linguagem que dialoga diretamente com o cotidiano das mulheres das quebradas, oferecendo identificação e empoderamento por meio da música. Essa performance ganha ainda mais potência ao ser encarnada por uma mulher negra, cuja presença historicamente foi deslegitimada tanto nos espaços de poder quanto nos de desejo. Mulheres, de modo geral, enfrentam a exclusão no imaginário do domínio e autonomia financeira, pois historicamente instituiu-se uma diferença salarial entre os dois gêneros. A agência GOV compartilhou a partir do 2º Relatório de Transparência Salarial e Critérios

Remuneratórios, utilizando dados da Rai de 2023, que as mulheres ainda recebem 20,7% menos do que os homens nas 50.692 empresas com 100 ou mais empregados. Essa barreira se acentua no caso das mulheres negras, cujos corpos foram marcados por estigmas coloniais de servidão e hipersexualização causados pelo racismo. Ao se colocar como aquela que ostenta, que “patrocina”, MC Dricka rompe com essas camadas de invisibilização racial e de classe, reivindicando não apenas o prazer e o protagonismo no baile, mas também o direito à riqueza simbólica e material.

A presença de mulheres lésbicas na cena do funk ainda é algo que representa mais uma exceção do que regra, artistas femininas da comunidade LGBTQIAPN+ aos poucos tornam-se protagonistas em um mercado com paradigmas homofóbicos, até este momento; há muitos públicos para conquistar e desconstruir. Outro ponto central na construção artística de MC Dricka é sua afirmada sexualidade lésbica, e como isto transforma-se em um ato de afirmação política como consequência de um meio que invisibiliza historicamente identidades e discursos fora da hegemonia heteronormativa. Em entrevista para a revista Billboard, em 2024, MC Dricka falou sobre as confluências entre sua sexualidade e o cenário musical. A funkeira admitiu que no início da carreira, após sucesso de seu primeiro hit “Empurra Empurra”, sentiu necessidades de omitir sua real orientação sexual por acreditar que a cena do funk ainda não estava pronta para receber uma cantora preta e lésbica em estreia no grande mercado fonográfico. Esse período em que cantou sobre sexo hétero lhe trouxe críticas da comunidade. Atualmente, MC Dricka se sente segura em sua carreira profissional e consegue expressar sua identidade com contundência e orgulho. No novo álbum “Caldeirão da Dricka”, lançado em 2024, a representatividade feminina e lésbica no funk ganha novas músicas para a história. O single “Sapatão” escancara um espectro da sexualidade que antes era invisível no mundo do funk, o sexo lésbico finalmente é celebrado no gênero, evidenciando narrativas que antes não eram abordadas, e mostra o corpo lésbico como um agente de prazer, poder e protagonismo. Sua presença possibilita a reconfiguração do espaço simbólico da música popular, ao mesmo tempo em que cria novas possibilidades de representação e identificação para outras mulheres que compartilham vivências semelhantes, mas que historicamente foram silenciadas.

MC Dricka representa sua identidade em sua arte e, a partir disso, expressa múltiplas camadas de resistência e subversão. Sua presença no funk paulista sintetiza a potência da

estética periférica como forma de contestação social e resistência. A artista simboliza uma comunidade, vocalizando suas dores, desejos e alegrias com força e autenticidade, abrindo espaço para que outras possam fazer o mesmo. Ao incorporar a ostentação como linguagem, reivindicar o estilo mandraka como afirmação de autenticidade e destacar sua vivência lésbica em um cenário majoritariamente masculino e heteronormativo, Dricka desafia estruturas de poder historicamente excludentes. Sua trajetória reafirma o funk como espaço de invenção e visibilidade para sujeitos subalternizados, revelando como a música pode ser não apenas um campo de expressão estética, mas também de disputa simbólica e transformação social.

A partir da análise dos dois artistas, que representam muitos outros que utilizam a música periférica para expressar e empoderar realidades subjugadas, é possível traçar semelhanças e diferenças no modo que construíram suas carreiras e impactaram a indústria musical assim como o público. Tanto Bad Bunny quanto MC Dricka constroem suas trajetórias artísticas a partir de territórios historicamente marginalizados, utilizando o reggaeton e o funk, respectivamente, como instrumento para resistência e reconfiguração identitária. Ambos se afirmam como sujeitos de uma memória ativa contra narrativas hegemônicas que trazem estigma a seus corpos, comunidade e território, transformando suas linguagens artísticas em poder e representatividade. Contudo, apesar de semelhanças relacionadas a um projeto de empoderamento através da arte, possuem distinções relevantes. O reggaeton, gênero musical a qual Bad Bunny se insere, possui um alcance internacional há décadas, impulsionada pelo domínio de mercado dos Estados Unidos, este ritmo dispõe de características mais globalizadas e consequentemente consegue uma maior penetração em circuitos midiáticos diversos mundiais. Além disso, o gênero é cantado no idioma espanhol, usado como língua oficial em vinte países ao redor do mundo, detendo, portanto, um grande poder mercadológico. O artista Bad Bunny, deste modo, consegue ter sua mensagem e imagem artística difundida para mais lugares, característica que altera diretamente no modo em que seus projetos são pensados e estruturados. Como resultado disso, se estabelece uma plataforma maior de influência e, portanto, maior poder, capital e liberdade para definir como irá operar dentro da indústria cultural. Por outro lado, o funk ainda se apresenta como tendo um caminho longo a ser percorrido quando se trata da abrangência e relevância global. Apesar de ampla circulação nacional que possibilita, inclusive, grande diversidade de subgêneros, foi somente a partir sobretudo de 2017, com o planejamento de internacionalização da carreira da cantora Anitta que o gênero começou a

ter maior circulação em outros países. Atualmente, com a popularização de outros artistas fora do Brasil, somada a repercussão que o ritmo e a cultura brasileira em geral tem nas redes sociais como o tiktok, outros lugares do mundo têm acesso ao funk de modo mais significativo. De qualquer forma, MC Dricka surge nesse cenário como uma figura central da cultura periférica paulistana, mas sua carreira não apresenta, até o momento, relevância expressiva fora do país, fazendo com que sua construção simbólica seja focada para uma carreira com objetivos mais locais e nacionais.

Outro ponto, influenciado pelo panorama acima, é o modo como as músicas e os projetos artísticos de cada artista são estruturados. Bad Bunny com a obra DMTF possui um planejamento estratégico com intenções claras de tornar-se um produto artístico que articula temas como a representação da identidade latino-americana e crítica social contra o imperialismo. Percebe-se um processo de criação coeso, através do curta- metragem e letras das músicas, carregando a mensagem sobre orgulho cultural porto-riquenho, possibilitando que outros territórios latinos consigam se identificar por estarem incluídos na mesma lógica colonial. A representação presente em DeBí Tirar Más Fotos, nesse caso, não é apenas causada pela presença e construção da imagem artística de Bad Bunny, mas um eixo estruturante desta produção. Mc Dricka, no entanto, analisando sua discografia de modo geral, não constrói uma estratégia estética ou narrativa com o propósito explícito e organizado de abordar representatividade ou identidade como tema central. Ainda que em seu último álbum “Caldeirão”, a cantora aborda de forma clara sobre sua sexualidade e liberdade sexual feminina, não existe um planejamento coeso, assim como DTMF, para estruturar uma mensagem sobre subversão da realidade normativa a qual está inserida como artista e pessoa. A obra artística da funkeira torna-se símbolo identitário, principalmente, por sua presença pública e por ocupar o palco sendo uma mulher negra, lésbica, periférica. O modo em que transforma sua arte em plataforma de representação é cantando temáticas que o gênero musical já é conhecido, porém, através dela torna-se um discurso de autonomia feminina, visibilidade e poder do corpo negro e lésbico. Nesse sentido, sua figura se torna símbolo de resistência não por uma elaboração conceitual prévia, mas pela força simbólica de sua trajetória e do que ela representa no contexto social brasileiro.

Entre distinções e similaridades, a potência de ambos os artistas, revelam como a música popular periférica na América Latina se articula a partir de múltiplas formas de

resistência. Bad Bunny e Mc Dricka, a partir de suas linguagens e estratégias próprias, transformam a arte em espaço de reconquista simbólica e reafirmam a contribuição das vozes da periferia latino-americana como produtoras de cultura e história.

4. Considerações finais

Refletir sobre o papel da música como ferramenta de criação de uma plataforma que possibilita a expressão identitária anulando estereótipos criados por narrativas dominantes, permite o estudo desses contextos geopolíticos e seus interlocutores, além das causas que determinaram a criação desses discursos pautados pelo estigma e preconceito. Este trabalho teve como objetivo investigar o funk e o reggaeton, trazendo como recorte o estudo de gêneros musicais populares surgidos em contextos periféricos da América Latina. E entender sua contribuição para a construção de identidades culturais e políticas a partir da marginalização de seus criadores. Com base na perspectiva que compreende a arte como instrumento de resistência simbólica, buscou-se analisar como esses ritmos emergem de realidades historicamente marginalizadas e, ao mesmo tempo, constroem outras formas de narrar e viver a latinidade. Para isso, o estudo se concentrou na análise de dois artistas contemporâneos, MC Dricka, representante do funk paulista, e Bad Bunny, expoente do reggaeton porto-riquenho, destacando suas trajetórias, estratégias estéticas e discursos.

A análise revelou que tanto o funk quanto o reggaeton são expressões culturais que reverberam referências e manifestações concebidas nas periferias, colocando em evidência vozes historicamente silenciadas pela colonialidade do poder e pelos estigmas sociais que pesam sobre os territórios populares. O território latino compartilha de um passado semelhante causado pela colonização ibérica, e por isso, dispôs de processos similares de segregação do espaço e população através de um sistema racista que concentra riquezas em uma pequena parcela da sociedade e por consequência estabelece países com altos índices de desigualdade social. Ambos os gêneros musicais articulam formas de pertencimento e orgulho identitário a partir de experiências coletivas marcadas por essa desigualdade, mas também pela invenção de novas estéticas e narrativas. Enquanto Bad Bunny estrutura sua obra de forma consciente para representar e questionar o lugar de Porto Rico e da América Latina no cenário global, MC Dricka se afirma como símbolo de resistência a partir de sua presença pública e da potência de sua vivência como mulher negra, lésbica e periférica. Os dois são grandes exemplos de uma classe artística que demonstra como a música popular periférica é um espaço de disputa simbólica e produção de sentidos sobre o que é ser latino-americano.

No cenário atual, funk e reggaeton ocupam um lugar central na formação do imaginário latino-americano contemporâneo, especialmente entre as juventudes das periferias urbanas.

Esses gêneros não apenas circulam em festas, rádios e redes sociais, como também moldam linguagens, comportamentos, estéticas e modos de existência. Ao mesmo tempo em que são frequentemente alvo de preconceito por parte das elites culturais e econômicas, além de objetos da censura institucionalizada pelo Estado, consolidam-se como ferramentas de visibilidade e afirmação de identidades plurais que historicamente foram colocadas à margem. Através da força de seus ritmos, letras e símbolos, esses ritmos musicais reafirmam o direito à cidade, ao prazer, à autonomia dos corpos e à complexidade da vida periférica. Desta forma, não são apenas manifestações culturais: são também formas de resistência e reivindicação política em um continente marcado por desamparo socioeconômico histórico e disputas por reconhecimento quando se refere a comunidades marginalizadas.

Por fim, esta pesquisa abre caminhos para novas investigações que aprofundem a relação entre música, identidade e resistência nas periferias latino-americanas. Um dos recortes possíveis para serem aprofundados em futuros estudos, e que se mostra presente ao longo desta análise, é a presença de artistas LGBTQIAPN+ nesses gêneros e que a partir do crescimento contínuo de suas plataformas, faz-se necessário maior produção de pesquisas para potencializar o apoio e visibilidade. Ainda que este trabalho tenha deixado esse eixo em segundo plano, é evidente que a expressão de sexualidade e gênero plurais operam como forças subversivas que potencializam o caráter político desses ritmos. E a partir do entendimento que funk e reggaeton possuem de raízes de caráter heteronormativa e machista torna-se primordial buscar as lógicas que esses artistas da comunidade LGBTQIAPN+ utilizam para revolucionar padrões de comportamento e consumo, alcançando o mainstream. A análise deste recorte pode oferecer contribuições significativas para os estudos sobre arte, gênero, sexualidade e periferia, além de usar a academia para amplificar suas vozes. Ao observar a música como campo de disputa simbólica, é possível seguir interrogando quem pode falar, o que pode ser dito e quais corpos têm direito à visibilidade, questões fundamentais para a construção de uma América Latina mais plural e contribuir para o processo de legitimação de narrativas periféricas.

5. Referências bibliográficas

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. O perigo de uma história única. *TEDGlobal*, 2009. Disponível em: https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_the_danger_of_a_single_story/transcript. Acesso em: 20 maio 2025.

AGÊNCIA BRASIL. Quase 16,4 milhões de pessoas moram em favelas no Brasil, revela Censo. *Agência Brasil*, 2024. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2024-11/quase-164-milhoes-de-pessoas-moram-em-favelas-no-brasil-revela-censo>. Acesso em: 27 abr. 2025.

BAD BUNNY. *DeBí TiRAR MáS FOToS* (Curta-metragem oficial). YouTube, 25 jan. 2024. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gLSzEYVDads>. Acesso em: 9 jun. 2025.

BARBOSA, Matheus Rosa. *Como é bom ser vida loka: Funk ostentação e as práticas de consumo dos jovens das classes C e D*. 2016. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Ciências Sociais) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/147526/000999179.pdf>. Acesso em: 8 jun. 2025.

BRASIL. Mulheres ganham 20,7% menos que homens em empresas com mais de 100 funcionários. *Agência Gov*, 8 mar. 2024. Disponível em: <https://agenciagov.ebc.com.br/noticias/202409/mulheres-ganham-20-7-menos-que-homens-em-empresas-mais-100-funcionarios>. Acesso em: 9 jun. 2025.

CARVALHO, Monique Ivelise Pires de. *Sob o som das águas atlânticas e pacíficas: a formação do gosto musical a partir do Funk 150BPM e do Reggaeton em uma perspectiva amefricana*. UFJF, 2024 (TCC).

CEPAL. Pobreza multidimensional na Venezuela. *Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe* (CEPAL), 2023. Disponível em: <https://www.cepal.org/pt-br>. Acesso em: 27 abr. 2025.

DAVIS, Mike. *Planeta Favela*. São Paulo: Boitempo, 2006.

DECARIS, Fernanda. MC Dricka transforma timidez em sucesso e se torna Rainha do Fluxo. *Billboard Brasil*, 9 ago. 2024. Disponível em:

<https://billboard.com.br/mc-dricka-transforma-timidez-em-sucesso-e-se-torna-rainha-do-fluxo/>. Acesso em: 9 jun. 2025.

FACINA, Adriana. "Não me bate doutor": funk e criminalização da pobreza. In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA (ENECULT), 5., 2009, Salvador. Anais [...]. Salvador: Faculdade de Comunicação/UFBa, 2009.

FONTOURA, Camila Dutra. *Etnografando em Porto Rico: um olhar sensível sobre a cultura Boricua*. 2016. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016. Disponível em: <https://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/6721>. Acesso em: 3 jun. 2025.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 92/93, p. 69-82, jan./jun. 1988b.

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Tradução: Adail Ubirajara Sobral. *Tradução de Textos do Pensamento Contemporâneo*, n. 18, UNICAMP, 2006. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/publicacoes/pf-publicacoes/td-18.pdf>. Acesso em: 9 jun. 2025.

JORGE, Wanda. *Periferia e favelização avançam nas grandes cidades da América Latina*. Notícias do Brasil, seção Urbanismo, 2009.

MATTA, Roberto da; SALLES, Renato. *Tirando o Brasil do sério*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

MC DRICKA. *E nós tem um charme que é dahora* (Clipe oficial). YouTube, 16 out. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=h53iBmEKupg>. Acesso em: 9 jun. 2025.

MONTEIRO, Clara Martins. *Funk e Reggaeton: uma periodização histórica comparativa*. IV SICCAL, 2019.

NERCOLINI, Marildo. Periferia e identidade: o pertencimento no território da exclusão. *Revista Fronteiras – Estudos Midiáticos*, v. 17, n. 1, p. 103–112, jan./jun. 2015. DOI: <https://doi.org/10.4013/fem.2015.171.09>. Disponível em: <https://periodicos.unisinos.br/index.php/fronteiras/article/view/fem.2015.171.09>. Acesso em: 10 mai. 2025.

PALOMBINI, Carlos. Soul brasileiro e funk carioca: uma perspectiva genealógica. *Revista Música*, v. 9, n. 1, p. 65-82, 2009.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200–212, 1992.

QUIJANO, Aníbal. *Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina*. In: Lander, Edgardo (org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais — Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2005.

SANTOS, Alexandre Pereira; POLIDORI, Maurício Couto; PERES, Otávio Martins; BIRCK, Marcus Vinícius Saraiva. O lugar dos pobres nas cidades: exploração teórica sobre periferização e pobreza na produção do espaço urbano Latino-Americano. *urbe. Revista Brasileira de Gestão Urbana*, v. 9, n. 3, p. 348-360, set./dez. 2017.

