

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA, PÓS-GRADUAÇÃO E INOVAÇÃO
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CULTURA E TERRITORIALIDADES

LIA RIBEIRO DE AZEVEDO DA SILVA

RESIDENTE DO MUNDO

Analisando produções e subjetividades de René Pérez Joglar com base em seus deslocamentos

Niterói

2020

LIA RIBEIRO DE AZEVEDO DA SILVA

RESIDENTE DO MUNDO

Analisando produções e subjetividades de René Pérez Joglar com base em seus deslocamentos

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades da Universidade Federal Fluminense, como requisito para obtenção do título de mestre. Linha de pesquisa: Fronteiras e Produções de Sentido.

Orientadora Prof^ª. Dra. Ana Lucia Enne

Niterói
2020

LIA RIBEIRO DE AZEVEDO DA SILVA

RESIDENTE DO MUNDO

Analisando produções e subjetividades de René Pérez Joglar com base em seus deslocamentos

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades da Universidade Federal Fluminense, como requisito para obtenção do título de mestre. Linha de pesquisa: Fronteiras e Produções de Sentido.

BANCA EXAMINADORA

Professora Dra. Ana Lucia Enne – Orientadora

Professor Dr. Kleber Mendonça - UFF

Professor Dr. Marildo Nercolini - UFF

Professora Dra. Flora Daemon - UFRRJ

Niterói
2020

AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal Fluminense, instituição onde cursei minha graduação e pós-graduação.

Aos funcionários e ao corpo docente do Programa de Pós Graduação em Cultura e Territorialidades, que sempre foram solícitos, me apoiando e proporcionando o melhor ambiente para a conclusão deste trabalho.

À minha orientadora e grande amiga, Ana Lucia Enne. Obrigada por estar ao meu lado nesses quase dez anos de UFF e por acreditar em mim mesmo quando nem eu acredito.

Ao Kleber Mendonça, parceiro e incentivador dessa minha vida acadêmica e profissional.

Ao Marildo Nercolini, professor querido que me acompanha com carinho nesta trajetória acadêmica.

À Flora Daemon, amiga pra todas as horas, com quem eu aprendo dentro e fora da Universidade.

A todos os meus colegas de mestrado, que fizeram este processo mais leve e prazeroso, em especial à Anna, Amanda, Léo e Thiago.

À minha mãe, por absolutamente tudo que eu pude fazer, que eu faço e que farei de grandioso na minha vida.

À minha companheira, Marina. Obrigada por caminhar ao meu lado.

À Amora e ao Bacuri, pela companhia nos dias e noites de escrita.

A todos aqueles que, de algum modo, colaboraram para que este trabalho fosse possível.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo analisar a trajetória política e artística de René Pérez Joglar, artista porto-riquenho, enquanto integrante do grupo Calle 13 e em sua carreira solo. Para isso, tomo como base para a análise as suas produções artísticas, entrevistas e posicionamentos públicos, além de seus processos de deslocamento espacial e de subjetividades. Seguindo uma perspectiva territorial que parte do micro, representado por Porto Rico, para o macro, representado pelo mundo, eu busco entender como a identidade cultural de René foi sendo moldada e multiplicada ao longo de sua carreira e como isso o afetou não apenas profissionalmente, mas também no âmbito pessoal. Em paralelo à análise principal, centrada em René, eu trabalho conceitos relacionados à pós-modernidade e à pós-colonialidade, ao multiculturalismo e à multiterritorialidade, como forma de embasamento e exemplificação de processos que permeiam o artista.

Palavras-chave: Música; América Latina; Deslocamentos; Pós-colonialidade

ABSTRACT

This work aims to analyze the political and artistic trajectory of René Pérez Joglar, Puerto Rican artist, as a member of the Calle 13 group and in his solo career. For this, I take as a basis for analysis their artistic productions, interviews and public positions, in addition to their processes of spatial displacement and subjectivities. Following a territorial perspective that starts from the micro, represented by Puerto Rico, to the macro, represented by the world, I seek to understand how René's cultural identity was being shaped and multiplied throughout his career and how it affected him not only professionally, but also on a personal level. In parallel to the main analysis, centered on René, I work on concepts related to postmodernity and postcoloniality, multiculturalism and multi-territoriality, as a way of basing and exemplifying processes that permeate the artist.

Palavras-chave: Music; Latin America; Displacements; Postcoloniality

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
CAPÍTULO 1 – O SUJEITO NACIONAL	12
1.1 - “Directamente desde Puerto Rico, la colônia más importante del mundo”	12
1.2 - “Muy pobre pa’ ser rica, muy rica pa’ ser pobre”	21
1.3 - “Al colono lo bajaremos del trono”	27
1.4 - Nós somos <i>boricuas</i> , eles são <i>yankees</i>	34
CAPÍTULO 2 – O SUJEITO NO ENTRE-LUGAR	45
2.1 - “Los invito a caminar por la calle 13”	48
2.2 - “Un mensaje contundente convierte a cualquier teniente en un tiburón sin dientes”	54
2.3 - “From Cairo to Quito a new world is forming”	68
CAPÍTULO 3 – O SUJEITO MULTITERRITORIAL	76
3.1 - “Mucha selva, poco tigre. Mucha pólvora, poco calibre”	76
3.2 - “Todos somos residentes del espacio que ocupamos y en nuestro espacio las fronteras no existen”	80
3.3 - “I wanted to make music in differents parts of the world because I needed the voices of the world to tell their own story”	84
CONCLUSÃO	100
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	105

INTRODUÇÃO

Este trabalho pretende discorrer sobre a trajetória artística e política de René Pérez Joglar, o Residente, desde o início de sua carreira, enquanto cantor e compositor do grupo Calle 13, até os dias atuais, em seu trabalho solo. Considero René um sujeito da pós-modernidade, que está em constante deslocamento e tem como estratégia principal de produção de sentido a utilização de ferramentas midiáticas e a atuação em rede, através de parcerias. Acredito que a sua obra e o seu posicionamento enquanto sujeito público proporcionem um vasto ambiente de análise relacionado à produção discursiva, midiática e audiovisual. Além disso, por estar situado em um contexto político e social subalternizado, enquanto latino-americano, e por ser ativamente participante das dinâmicas de significação do espaço ao qual está inserido, entendo que suas produções artísticas são diretamente influenciadas pelos seus ideais pessoais, fazendo com que a representatividade exercida por ele, enquanto figura pública, tenha importância significativa no contexto artístico latino-americano.

Para embasar a análise da trajetória de René, terei como referência alguns conceitos, dentre eles, o de globalização, trabalhado por Stuart Hall (1992). Considero a metodologia de trabalho do artista possível apenas em um tempo marcado pela intensa mediação, pelo encurtamento das distâncias espaciais, pelos deslocamentos geográficos e subjetivos cada vez mais frequentes e pelos processos de multiterritorialidade e multiculturalismo, característicos da pós-modernidade e trabalhados através de perspectivas pós-coloniais. Essa mudança estrutural, que ocorre principalmente a partir do final do século XX, proporciona a fragmentação das “paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais” (Hall, 2006). O processo de globalização está intimamente ligado a esses aspectos, pois é caracterizado pela transposição de fronteiras e pela ampliação do contato entre múltiplas culturas.

Entendendo o sujeito abordado nesta pesquisa nas suas particularidades, que são influenciadas pelo contexto colonial ao qual ele foi e é submetido, sem deixar de lado, contudo, o potencial de resistência e ressignificação desta condição, podemos pensar como tal indivíduo se agrupa aos seus semelhantes, principalmente quando estabelece rede de parcerias, construindo movimentos políticos, culturais e simbólicos em torno das identidades subalternizadas. As manifestações individuais encontram eco em outros sujeitos e isso ocorre não apenas no âmbito

artístico/musical, como proponho pensar ao longo deste trabalho, mas também no âmbito científico, conforme a articulação dos pensamentos pós-colonial e decolonial a partir da metade do século XX. A necessidade de descentralizar o saber eurocêntrico, que se consolidou como fonte primordial de conhecimento acerca de todos os povos, urge. Não apenas por questões referentes à legitimidade de fala e representatividade, mas porque, ao descentralizarmos o saber, a produção científica, literária e cultural, descentralizamos também o poder. Tanto a perspectiva pós-colonial na África quanto os estudos decoloniais na América Latina nos fazem refletir sobre a discriminação social contemporânea produzida a partir das matrizes coloniais, identificadas como discriminações étnicas e nacionais, dependendo do contexto específico histórico, social e geográfico (Quijano, 2005). Também nos faz refletir criticamente sobre a posição política e cultural da África e América Latina no século XXI.

A estrutura desta dissertação segue uma lógica temporal que demonstra o percurso de René no início de sua carreira, sujeito a um âmbito mais restrito culturalmente, diretamente ligado à sua vivência e reivindicação identitária latino-americana, até chegar a uma perspectiva mais ampla, depois que ele transcende a América Latina e atravessa o Oceano Atlântico, assumindo a postura de um sujeito mais múltiplo em termos culturais. Sendo assim, este trabalho é organizado do seguinte modo: no primeiro capítulo, eu introduzo o sujeito René, contextualizando sua história familiar e pessoal e revisitando locais de sua infância que se tornaram paisagem para obras recentes do artista. Porto Rico, seu local de origem, tem importância fundamental para essa primeira ambientação, por isso, eu procuro apresentar a ilha em termos políticos e territoriais. Levando em consideração a condição colonial de Porto Rico em relação aos Estados Unidos e como esse tema aparece constantemente nas obras de René, eu analiso algumas canções e performances do artista, demonstrando como a postura dele está relacionada ao seu contexto nacional. Neste primeiro capítulo, o objetivo é enfatizar a imagem de René como um sujeito porto-riquenho que tem sua identidade nacional bem marcada e coerente.

Já no segundo capítulo, eu busco trabalhar os processos de deslocamentos, não apenas geográfico, mas subjetivo de René enquanto artista. Este capítulo é centralizado na análise do último álbum lançado pelo grupo Calle 13, antes de René iniciar sua carreira solo. O álbum, intitulado *Multi_Viral*, conta com diversas parcerias, contudo, considero as mais importantes, em termos simbólicos, aquelas estabelecidas na canção homônima ao álbum, com a artista palestina Kamilya Jubran, o guitarrista estadunidense Tom Morello e o jornalista australiano Julian Assange.

A partir da análise da letra e do videoclipe desta canção, eu complexifico a parceria entre René e Assange, analiso o contexto do território palestino e traço o primeiro deslocamento significativo na carreira de René, quando ele deixa de ser um sujeito que reivindica exclusivamente uma identidade latino-americana e passa a assumir a postura de um sujeito que compartilha ideias e ideais com outros sujeitos também localizados em um Sul Global.

Por fim, no terceiro capítulo, eu exemplifico como a presença global de René se expande através do projeto denominado Residente. Constituído a partir de um documentário, um álbum de músicas e um site interativo, o projeto que leva o nome artístico de René foi originado a partir de uma viagem do artista ao redor do mundo em busca das suas origens ancestrais. Para isso, René visitou lugares como a Sibéria, o Cáucaso, a China e a África, estabelecendo parcerias musicais que originaram a maior parte das canções do álbum. Essa viagem foi registrada em vídeo e disponibilizada através do documentário. Além de analisar o projeto em si, eu também busco complexificar as relações territoriais e culturais nos locais visitados por René, tendo em mente que a produção concebida por ele seria uma das formas de expressão que demonstra o caráter multiterritorial do artista de Porto Rico.

Já o recorte mais amplo deste trabalho abarca situações em que podemos pensar a necessidade de subverter a lógica hegemônica cultural que predomina nos países do hemisfério sul desde o processo de colonização que durou do século XV, nas Américas, finalizando recentemente no século XX, nos países africanos e asiáticos. É possível pensar inúmeros eventos que correspondem a este contexto, contudo decidi analisar práticas comunicacionais e narrativas não só em função da minha trajetória acadêmica e graduação em Estudos de Mídia, mas por crer que os processos de significação na contemporaneidade estão diretamente atrelados aos meios de comunicação em função do desenvolvimento das novas tecnologias de comunicação e informação. Tais mudanças tecnológicas promoveram o encurtamento do tempo de transmissão da informação, o que interfere diretamente no tempo simbólico e social, e também aproximaram distâncias geográficas a partir da otimização do deslocamento no espaço. Diante de uma contemporaneidade extremamente midiaticizada, é raro pensarmos alguma situação social que não seja mediada pela indústria cultural, que potencializa os processos de significação dos signos linguísticos e imagéticos, através de recursos como a repetição, transmissão instantânea, edição sonora e audiovisual, dentre outros.

Dessa forma, considero René um sujeito complexo e interessante em termos identitários, que reflete em sua trajetória a história de Porto Rico e do Sul Global. Estando inserido em um contexto de globalização, René experimenta diversos deslocamentos, tanto espaciais - em função do encurtamento de distâncias característico da pós-modernidade - quanto subjetivos - em função do contato com as múltiplas culturas gerado a partir desses deslocamentos espaciais - e utiliza como ferramenta de propagação de conteúdo as principais mídias de largo alcance, como a música, o cinema e a internet. Estes processos transmidiáticos, transculturais e translocais influenciam suas produções artísticas e sua construção enquanto sujeito pós-moderno no mundo, fazendo com que ele reconstrua constantemente sua identidade não apenas a nível pessoal mas também enquanto figura pública.



Figura 1 - Caricatura, elaborada pelo artista Arte Cardé, que demonstra o processo musical evolutivo de René.¹

¹ O primeiro sujeito (da esq. para a dir.) representa a fase *reggaetonera* de René, ele segura um sanduíche de salsicha, referência à canção *Se Vale To To*, do primeiro álbum do Calle 13. O segundo sujeito representa a fase em que o Calle 13 começou a ganhar visibilidade internacional, ele segura alguns troféus da premiação Grammy. O terceiro sujeito representa René e a reivindicação da independência de Porto Rico, vemos em sua mão uma *machete* e a bandeira da ilha. O quarto sujeito representa René e a ênfase na cultura latino-americana, ele está envolto em um pano contendo bandeiras de países latino-americanos e também segura um globo terrestre onde aponta a região da América Latina. O quinto sujeito representa o início da fase solo de René, o ícone em seu boné é a mesma imagem que está veiculada nos singles lançados nessa época. Além disso, ele segura a cabeça do ex-governador de Porto Rico, Ricardo Rosselló, que renunciou em 2019 após divulgação do seu envolvimento em escândalos midiáticos. O sexto e último sujeito representa a fase atual de René, ele está sendo retratado da mesma forma que aparece no videoclipe da canção *René*, lançado no ano de 2020, e tem em seus ombros seu filho Milo, que também aparece no clipe.

CAPÍTULO 1 – O SUJEITO NACIONAL

O objetivo deste capítulo é apresentar um primeiro momento de René Pérez enquanto integrante do grupo Calle 13. Para isso, pretendo discorrer sobre suas origens e relações de parentesco, seus trabalhos musicais iniciais e, principalmente, a relação entre ele e o local onde nasceu e cresceu. Neste sentido, assumo que a ligação entre o René e o território de Porto Rico tenha uma importância significativa, pois está diretamente ligada a sua construção identitária e se reflete nas canções compostas por ele e em sua postura pública.

Para abordar a construção destas identidades, é necessário contextualizar como a nação porto-riquenha se formou, complexificando sua história e configuração política desde o século XV, quando o território foi colonizado pelos europeus, até os dias de hoje, enquanto território não incorporado dos Estados Unidos. Para situar a produção artística do René, pretendo introduzir brevemente a cena musical de Porto Rico, demonstrando quem são os principais artistas, quais são os principais gêneros tocados e que assuntos são abordados por meio destas produções no país. Por fim, irei analisar as produções iniciais de René, relacionadas aos álbuns lançados entre 2005 e 2010, e seu posicionamento público neste período. A ideia geral do capítulo é ilustrar como o René era visto inicialmente como um jovem cantor de reggaeton, com letras ousadas e provocativas, e que se tornou um representante da resistência porto-riquenha diante do contexto imperialista dos Estados Unidos.

1.1 – “Directamente desde Puerto Rico, la colônia más importante del mundo”²

Porto Rico é um arquipélago localizado na região do Caribe (figura 2) onde vivem cerca de três milhões e trezentos mil habitantes. Suas principais cidades são San Juan (capital), Bayamón, Carolina e Ponce (figura 3), sendo também as mais populosas. Por estar associado aos Estados Unidos, além do castelhano – idioma implantado na época da colonização espanhola -, o inglês também é considerado idioma oficial na região, além disso a moeda que circula no arquipélago é o dólar americano (USD). Até a metade do século XX, a economia do país era baseada no cultivo de cana de açúcar, atualmente o setor agrícola representa menos de 1% do PIB

² Trecho da faixa Intro do álbum *Entren los que quieran* (2010) do Calle 13.

da região e suas atividades econômicas principais estão relacionadas à indústria de produtos têxteis, petroquímicos e eletrônicos e serviços, incluindo o turismo³.

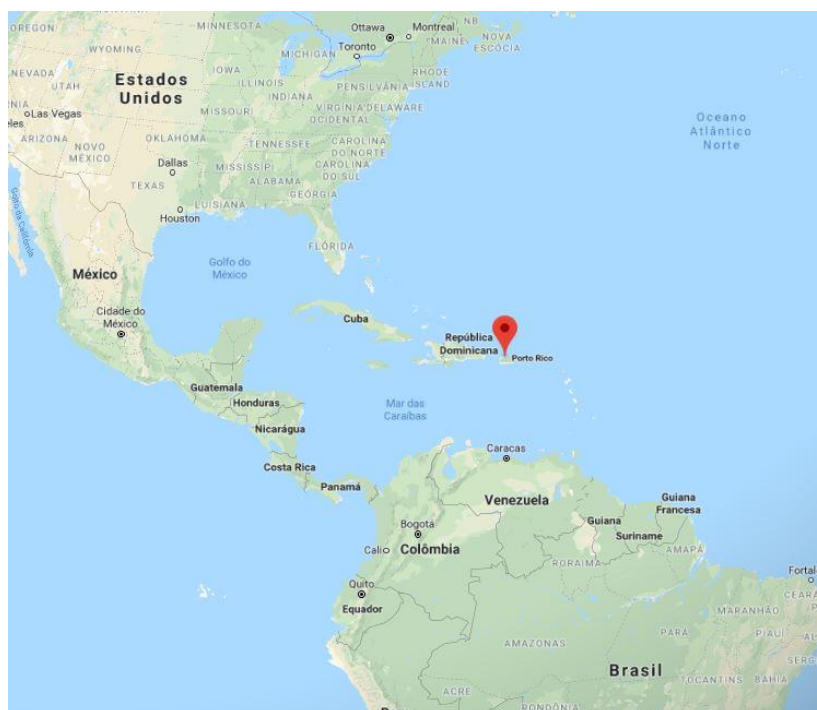


Figura 2

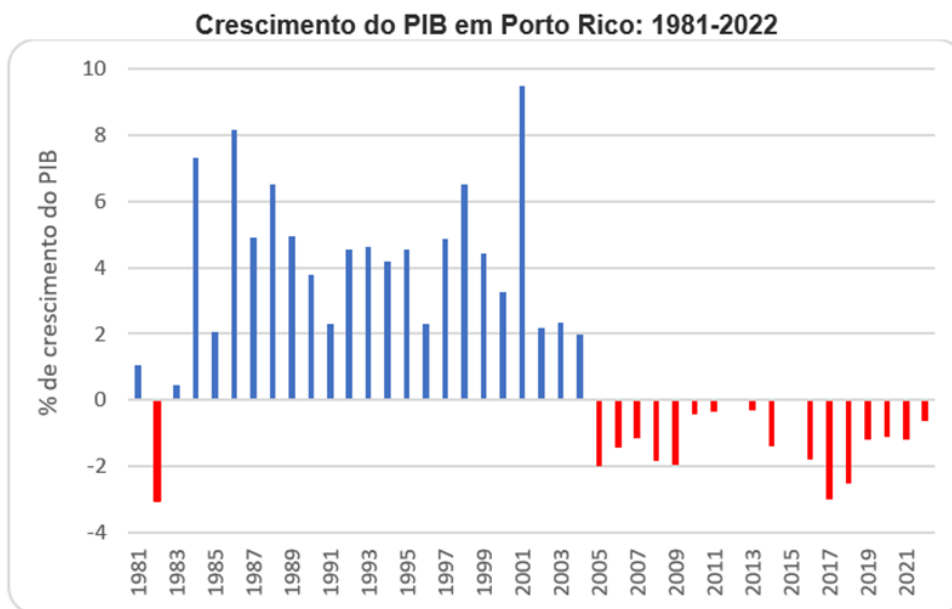


Figura 3

Apesar de ser considerada pelo Banco Mundial uma economia de alta renda, Porto Rico mantém uma dívida de cerca de 120 bilhões de dólares, sendo 70 bilhões para bancos e 50 bilhões

³ https://pt.wikipedia.org/wiki/Porto_Rico

para funcionários do governo porto-riquenho. Desde 2005, o país encontra-se em estado de recessão econômica (figura 4), o que enfatiza o caráter irrecuperável de tal dívida. Além disso, a região onde Porto Rico está localizada é considerada instável geograficamente, estando sujeita a terremotos e furacões constantemente, prejudicando ainda mais a economia do país caribenho⁴.



Fonte: FMI. WEO, abril 2017 <http://www.imf.org/external/datamapper/datasets/WEO>

Figura 4

Nos anos de 2012 e 2017, os porto-riquenhos votaram um plebiscito onde era proposta a anexação do arquipélago como 51º estado dos Estados Unidos, a independência da nação ou a permanência como território não incorporado aos Estados Unidos. Em ambas as votações, apesar de a maioria votante ter optado pela anexação, o quórum foi insuficiente e não teve validade oficial. O baixo índice de votantes foi atribuído a um boicote organizado pelos partidos de oposição ao movimento de anexação, principalmente o Partido Independentista Porto-riquenho (PIP) e o Partido Popular Democrático (PPD)⁵⁶. Ao longo do século XX, diversos movimentos de independência em relação aos Estados Unidos foram organizados na ilha, incluindo a tentativa de

⁴ <http://www.ihu.unisinos.br/78-noticias/572106-colapso-economico-demografico-e-ambiental-de-porto-rico>

⁵ "Em Porto Rico, 97% querem ser um Estado dos EUA: o que o dado" 12 Jun. 2017, <https://www.nexojornal.com.br/expresso/2017/06/12/Em-Porto-Rico-97-querem-ser-um-Estado-dos-EUA-o-que-o-dado-diz-e-o-que-ele-n%C3%A3o-diz>.

⁶ "Plebiscito em Porto Rico decide pela anexação aos Estados Unidos" 11 Jun. 2017, <https://oglobo.globo.com/mundo/plebiscito-em-porto-rico-decide-pela-anexacao-aos-estados-unidos-21465395>.

assassinato do ex-presidente estadunidense Harry Truman em 1950⁷ e um ataque armado ao Capitólio, sede do Congresso norte-americano, em 1954⁸.

Dado o caráter colonial da estrutura política em Porto Rico, é necessário que pensemos como os possíveis movimentos de independência - não só política, econômica e territorial, mas cultural - são construídos diante de um contexto de extrema disparidade de poder. De início penso que existem algumas ferramentas e táticas utilizadas no *front* da disputa pela independência: acordos políticos, plebiscitos, manifestações populares, luta armada, dentre outros. Entretanto, venho destacar como esse embate pode ocorrer no campo simbólico. Não necessariamente tendo como objetivo direto a independência política de Porto Rico, mas certamente buscando exaltar uma identidade nacional popular que passa, há mais de um século, por um processo de apagamento através de uma “americanização”, como cita Meléndez:

A política republicana de americanização, particularmente no âmbito cultural, foi muito conflituosa. Por exemplo, em 1902, enquanto dominava a Câmara de Delegados, o partido [republicano] aprovou uma lei que instituía o inglês como o idioma oficial de Porto Rico e promovia seu uso como vernáculo de ensino nas escolas públicas. [...] A americanização cultural, incluindo a propagação do inglês, era crucial para o programa Republicano e o processo anexionista, dada a renúncia dos Estados Unidos de anexar populações alheias à cultura e à raça deste país. (MELÉNDEZ, 1993:53)

O caso destacado acima é um exemplo de como as relações de poder entre grupos hegemônicos e subalternos podem ser construídas através de interesses mútuos e negociáveis. A língua nativa de um povo, para além do idioma apenas, é um dos grandes marcadores de identidade cultural, sendo o resultado da criação de variados e complexos atos linguísticos que a definem como sendo diferente de outras línguas e, conseqüentemente, de outras identidades (SILVA, 2002). Nessa situação ela é colocada como moeda de troca diante de um panorama político onde a anexação aos Estados Unidos é vista como algo positivo, mesmo por uma parcela dos grupos subalternizados que, apesar de estarem em desvantagem econômica e política, têm consciência, a partir de suas subjetividades, da decisão de apoiar a medida.

Para observarmos Porto Rico nesta perspectiva contemporânea, é necessário resgatarmos a história da colonização europeia das Américas e fazer um breve apanhado do processo que culminou na configuração política do país atualmente. Nos ensinaram na escola que a nossa

⁷ "Oscar Collazo: Truman's Would-Be Assassin - History." <https://www.historyonthenet.com/oscar-collazo/>.

⁸ "Recordando el ataque armado al Congreso de EEUU de 1954." 1 Mar. 2016, <https://www.alainet.org/es/articulo/175738>.

sociedade moderna ocidental teve como ponto de partida as grandes navegações do século XV. Essa afirmação ignora séculos de história e, com os séculos, os povos e modelos de civilizações antes situados nas Américas. Faço essa colocação, inicialmente, para questionar as consequências da afirmação de que o solo e a gente que vivia nesses territórios passaram a existir a partir das incursões protagonizadas por colonos europeus que, ao mesmo tempo em que tornaram visíveis para a história os povos originários, nomeados pelos colonizadores de indígenas, também apagaram tais povos através de um modelo de colonização baseada no extrativismo, exploração de mão de obra, catequização e extermínio em nome do capital - já embrião no século XV. A colonização, se fazendo passar por uma civilização provocada por um contato benéfico entre povos, é uma falácia, como afirma Césaire.

É minha vez de enunciar uma equação: colonização = coisificação. Ouço a tempestade. Falam-me de progresso, de realizações, de doenças curadas, de níveis de vida elevados acima de si próprios. Eu, eu falo de sociedades esvaziadas de si próprias, de culturas espezinhas, de instituições minadas, de terras confiscadas, de religiões assassinadas, de magnificências artísticas aniquiladas, de extraordinárias possibilidades suprimidas. (CÉSAIRE, 1978:25)

Tais relações de poder mencionadas anteriormente têm como pontas principais nações de origem europeia e norte-americana - ou localizadas no hemisfério norte - e nações da América do Sul, América Central e África - representando o sul do planeta. Mesmo após os processos de independência dos países colonizados, os vestígios da dominação permanecem e influenciam no âmbito da vida cotidiana de milhares de povos que, por muito tempo, foram coagidos a abandonar seus traços culturais para adotar o estilo de vida da metrópole. Adquirindo a condição de subalternos, tais povos continuam resistindo através de suas subjetividades à imposição das normas dos países considerados desenvolvidos. Por ser regrado a partir do Norte, o Sul é posicionado nos livros de história como o que veio depois do velho continente europeu, o que anula a presença de diversos povos que viviam no que hoje consideramos, numa perspectiva ocidental, América do Sul, Caribe e África e toda a forma de civilização criada por eles.

É importante destacarmos que a criação dessa dualidade norte-sul é arbitrária e simbólica, e não geográfica, como estamos habituados a considerar. Vista de fora, a Terra não tem lados, muito menos cima e baixo. Uma vez criada a oposição de direções, é criada também a diferença entre regiões que, para além do clima, da fauna e flora e do relevo que destoam dos europeus, abriga povos classificados durante muitos anos por pesquisadores como primitivos. Não por acaso tais pesquisadores desenvolveram seus trabalhos a partir do hemisfério norte e por séculos

perpetuaram o conhecimento centrado na figura masculina, branca, ocidental como o único conhecimento possível. A região norte concentra não apenas grande parte dos textos científicos prestigiados ao longo da história, mas também a maior parte da renda mundial. Propositalmente, o signo “norte” é sinônimo de meta, guia, orientação, destino. Por mais difícil que possa ser a disputa por ressignificar o termo “norte”, que representa a direção correta a ser seguida, sujeitos subalternizados resistem cotidianamente em busca de um mundo às avessas, onde o “Sul”, de maneira simbólica, possa representar o caminho a ser traçado, como é mencionado na citação de Torres García:

Nosso Norte é o Sul. Não deve haver norte, para nós, senão por oposição ao nosso Sul. Por isso agora pomos o mapa ao revés, e então já temos a exata ideia de nossa posição, e não como querem no resto do mundo. A ponta da América, desde agora, prolongando-se, assinala insistentemente o Sul, nosso Norte. (TORRES GARCÍA, 1943)

É pensando a partir destes eventos históricos que busco dissertar sobre algumas inferências gestadas há séculos que ecoam até os dias de hoje. Voltando ao colono europeu, que chega nas Américas a partir da expansão colonial, configurado como homem, branco, heteronormativo, católico, e dissemina as noções de cultura e política europeias como modo de hierarquizar e patologizar o restante da população mundial (GROSFOGUEL, 2008, p.122), este colono, através de relações de poder marcadas pela coerção, faz valer um novo padrão cultural nas terras a oeste e assim perpetua uma estrutura hierárquica não só epistêmica, mas cultural e política, durante séculos. São mais de 300 anos até as nações latino-americanas romperem parcialmente a condição de colônia. Ora, se um sistema é construído e consolidado de um mesmo modo durante tanto tempo, a dificuldade em desconstruí-lo é notória e ainda se faz necessária e urgente. De acordo com Quijano (2005), podemos conceitualizar esse sistema hierárquico que perdura até hoje como uma matriz de poder colonial, que afeta todas as dimensões da existência social, tais como a sexualidade, a autoridade, a subjetividade e o trabalho. Grosfoguel nos questiona retoricamente: “Como seria o sistema-mundo se deslocássemos o lócus da enunciação, transferindo-o do homem europeu para as mulheres indígenas das Américas, como, por exemplo, Rigoberta Menchu da Guatemala ou Domitilia da Bolívia?” (GROSFOGUEL, 2008, p.122).

Grosfoguel complementa ainda o que Quijano conceitua como colonialidade do poder ao dizer que saímos de um período de colonialismo global para entrarmos num período de colonialidade global em que tal condição não é redutível à presença ou ausência de uma administração colonial. Pensar nas antigas colônias como nações plenamente independentes faz

parte de um mito pós-colonial onde está implícito que a opressão cultural, política, sexual e econômica cessou quando, na verdade, ainda perduram e seguem o mesmo padrão hierárquico dos séculos coloniais. Encontramos modos distintos de perpetuação dessa estrutura hierárquica, mas que juntos compõem um sistema dominante. No pós-independência, o eixo colonial entre europeus e não europeus inscreve-se não só nas relações de exploração (entre capital e trabalho), como diz Grosfoguel, mas também nas produções epistêmicas e de subjetividades.

A maioria das análises do sistema-mundo debruçam-se sobre a forma como a divisão internacional do trabalho e as lutas militares geopolíticas são elementos constitutivos dos processos de acumulação capitalista à escala mundial. Embora use essa abordagem como ponto de partida, pensar a partir da diferença colonial obriga-nos a considerar com maior seriedade as estratégias ideológico-simbólicas, bem como a cultura colonial/racista do mundo colonial/moderno. (GROSGOUEL, 2008:15)

Uma das características da colonização europeia e, posteriormente, do imperialismo norte-americano é reduzir culturalmente a população oprimida a um todo homogêneo e inferior, de modo que a civilização hegemônica possa exercer um maior controle sobre o território e os corpos, simplificando o que foi encontrado ali ao chegarem. O objetivo em apagar a diversidade étnica e cultural de determinados povos, em parte, busca reduzi-los a um sistema civilizatório simplório que deve ser reconfigurado para que a forma de vida dominante passe a ser lei. Essa forma de controle perpetua o modo de vida colonizador - masculino, branco, heteronormativo, cristão - mascarado de conhecimento único e universal, tentando apagar as subjetividades das populações subalternas com o intuito de conquistar territórios e fazer valer a ordem do capital.

A ideia de nação como conjunto homogêneo de pessoas, com as mesmas características culturais, representando a busca por um mesmo ideal, epistemicamente vem sendo deixada de lado para dar lugar à ênfase nos sujeitos e nas subjetividades que os atravessam. No entanto, setores conservadores da sociedade ainda se utilizam politicamente deste conceito ultrapassado para manter o controle sobre os corpos e territórios. Cabe salientar aqui que a simbologia da nação, espaço geográfico delimitado virtualmente por meio de bordas e fronteiras, foi sendo construída ao longo da história por parte dos grupos hegemônicos com o objetivo político de manter controle sobre determinado território. A idealização de um espaço que reúne indivíduos tão diversos em suas subjetividades como se pertencessem genuinamente a uma mesma matriz cultural é ilusória, como retrata Anderson (1983) ao definir a nação como uma comunidade imaginada, sendo um espaço de não interação direta, construída socialmente, onde seus membros nunca poderão

conhecer uns aos outros na totalidade, mas, mesmo assim, a partir de um sentimento nacionalista forjado, atuarem em comunhão. Ao substituir a suposta matriz cultural dos povos subalternos, a classe hegemônica impõe a matriz de poder colonial, recordando Quijano.

Em vez de pensar uma matriz cultural comum, prefiro usar o conceito de matriz cultural proposto por Ligiéro (2011) para perceber os movimentos de transformação social e ressignificação cultural em curso quando tratamos de sociedades complexas, interconectadas por meio da comunicação e do deslocamento geográfico, que são capazes de estabelecer pontes entre os mais diversos grupos localizados nos mais diversos territórios. Dessa forma, não podemos cair na definição simplória de nação como um todo homogêneo, devemos nos debruçar sobre os sujeitos em vez disso, levando em consideração o contexto ao qual estão inseridos, seus laços afetivos e de interesse, suas memórias e suas projeções de futuro.

O conceito de matriz cultural nos traz a noção de movimento. Na sociedade tudo é processo, as práticas sociais e os significados estão em constante reconfiguração e as forças hegemônicas em disputa a todo instante. Nesse ponto, acho pertinente recorrermos à ideia de base e superestrutura, proposta inicialmente por Marx, mas reconfigurada por Raymond Williams, para tratarmos o conjunto da sociedade. A mesma ideia de processo que perpassa as práticas sociais está contida na definição da base, ela não é estática, ela é dinâmica. Está sujeita a modificações e, por mais que assuma um caráter determinista na relação com a superestrutura, pode ser modificada numa relação inversa. Já a superestrutura pode ser definida por ser composta por diversas práticas sociais que estão em relação direta com a base. Apesar de não serem meros reflexos da base, são condicionadas a partir dela. Essa relação interdependente entre base e superestrutura é exposta por Williams no seguinte trecho:

Pois embora seja verdade que qualquer sociedade é um todo complexo de tais práticas, também é verdade que toda sociedade tem uma organização e uma estrutura específicas, e que os princípios dessa organização e estrutura podem ser vistos como diretamente relacionados a certas intenções sociais, pelas quais definimos a sociedade, intenções que, em toda nossa experiência, têm sido regidas por uma classe particular. (WILLIAMS, 1980:52)

Esse é um ponto importante para esta pesquisa, pois, entendendo as práticas culturais como lugares de mediação, começamos a admitir o valor de tais práticas num reordenamento social. A ordem social é regradada a partir de uma classe hegemônica e aqui, usando o conceito em Gramsci, podemos afirmar que nenhuma hegemonia abarca a totalidade. É a partir da atuação nessas brechas que as práticas culturais subalternas funcionam como contra hegemonia, visando a reconfiguração

da ordem vigente. No entanto, esse é um processo complicado em função da disparidade de forças entre as classes dominantes e as classes subalternas. Essas forças se configuram a partir do que Williams chamou de tradição seletiva. Essa tradição abarca processos de seleção e exclusão baseados no que é positivo ou não para a cultura dominante incorporar ao seu *modus operandi*. Nesse sentido, é preciso saber negociar quando se trata de práticas de resistência num contexto de opressão, entender o contexto e buscar jogar o jogo do opressor, resistindo pelas brechas, em vez de entrar em combate direto, já admitindo uma derrota pela disparidade de forças.

Como a maior parte do continente americano, Porto Rico passou a ser colônia espanhola no século XV. Já no século XIX, a partir do Tratado de Paris após a Guerra Hispano-Americana, a ilha foi cedida pela Espanha aos Estados Unidos, permanecendo na condição de território não incorporado desde então. Pautada em uma legislação particular, a relação político-administrativa entre os dois países pressupõe alguns direitos para os cidadãos porto-riquenhos e restringe outros. Em suma, o nascido em Porto Rico é considerado cidadão natural estadunidense, podendo circular livremente entre a ilha e o continente, entretanto não tem direito ao voto no Congresso norte-americano. Desde 1947, os cidadãos porto-riquenhos podem escolher o seu chefe de governo, que seria a instância máxima de poder na ilha. Todavia, Porto Rico ainda se mantém subordinado a Washington, que legisla acerca de questões fundamentais como relações trabalhistas, política externa, comércio, moeda, saúde e bem-estar, correios etc.

Neste sentido, podemos entender o caráter colonial permanente na ilha, desde a invasão europeia até o domínio dos Estados Unidos, como um fator que culmina em uma constante disputa por independência. Essa disputa ocorre em diversos âmbitos para além da política *stricto sensu*, como foi mencionado neste capítulo. Eu me debruço sobre a disputa cultural, dotada de produção de sentido e potencial ressignificação da realidade. Com o intuito de subverter a ordem hegemônica que vem sendo imposta na ilha, reconheço nas performances de René uma ferramenta de resistência à colonização que clama pela autonomia dos porto-riquenhos. Tendo na figura do artista o protagonismo desta luta, penso ser indispensável a contextualização da sua história como forma de entender um dos porquês de ele ter assumido essa postura combativa, representada na construção de um discurso em prol da independência e autonomia não apenas porto-riquenha, mas também latino-americana.

1.2 – “Muy pobre pa’ ser rica, muy rica pa’ ser pobre”⁹

Podemos assumir que a construção do discurso entoado por René busca uma reparação histórica de modo que os grupos oprimidos possam reverter a situação de domínio por grupos hegemônicos e alcançar no reconhecimento de seus traços culturais uma maior estabilidade social. Essa estabilidade, em oposição à constante disputa por território e reconhecimento, seria refletida na conquista de direitos civis e na construção de uma memória de resistência em detrimento do apagamento cultural dos grupos subalternos. Sendo assim, podemos enxergar René como um representante de minorias que utiliza a sua visibilidade no âmbito musical para lutar por justiça social. Todavia, o que me interessa aqui é entender: Por quê? O que motivou e motiva René a assumir esse papel?

René cresceu em Porto Rico, no conjunto habitacional El Conquistador, na cidade de Trujillo Alto, com cerca de 80.000 habitantes e que faz divisa com a capital San Juan. Em sua vizinhança havia um campo de baseball, esporte bem popular na região do Caribe, onde René passava a maior parte do seu tempo. Seu endereço era a Rua 13 (*Calle 13* em espanhol), origem do nome da banda que o acompanhou por mais de 10 anos e que foi responsável pela sua visibilidade enquanto artista. Seu nome artístico, Residente, também tem origem na sua infância. Seu meio irmão, Eduardo Cabra, também integrante do grupo Calle 13, não morava com René quando eram jovens. Para visitar o irmão em sua casa, Eduardo passava por uma cancela onde um guarda perguntava a quem estava chegando se era residente ou visitante. René, morador da Rua 13, tornou-se então o Residente e Eduardo passou a chamar-se Visitante¹⁰.

⁹ René referindo-se à sua classe social em <http://www.cubadebate.cu/noticias/2009/10/22/con-calle-13-la-musica-de-protesta-latinoamericana-cambia-de-ritmo-y-gana-nuevos-brios/>

¹⁰ <https://www.nytimes.com/2010/04/11/arts/music/11calle.html>



Figura 5 - Imagem da vizinhança de El Conquistador, em Trujillo Alto, retirada do videoclipe da canção René (2020)



Figura 6 - Imagem da Rua 13, onde René cresceu, retirada do videoclipe da canção René (2020)

Apesar dos momentos de lazer no campo de baseball, em uma entrevista ao canal do YouTube Hard Knock TV¹¹, o artista afirma que perdeu alguns amigos quando criança por conta da violência que existia em seu bairro. Um de seus amigos de infância, Christopher Rojas Miranda, contudo, foi assassinado em abril de 2007 em outro município, Toa Baja, após ser detido e levado para uma delegacia por uma aparente infração de trânsito. Ao que tudo indica, Christopher foi torturado e morto por policiais, após levar seguidos golpes e ter seus punhos e outras partes do corpo quebradas, de acordo com a autópsia¹². Esse episódio marcou a vida de René, que o considerava um irmão, e foi um dos motivos da composição da canção *Tributo a la Policía*¹³ ainda em 2007. O assassinato de Christopher aparece também nas canções *Adentro* (2014), no verso “a

¹¹ <https://www.youtube.com/watch?v=TrGZjBcYcDU>

¹² <https://mag.elcomercio.pe/fama/residente-christopher-amigo-que-perdio-en-puerto-en-rico-y-al-que-recuerda-en-rene-su-cancion-mas-reveladora-nnda-nnlt-noticia/?ref=ecr>

¹³ <https://www.youtube.com/watch?v=CTwz4SqrOEY>

*mi mejor amigo lo mataron en un cuartel*¹⁴ e, mais recentemente, na canção *René* (2020) no seguinte trecho:

Me crié con Christopher, mi pana/ Tiramós piedras juntos, rompímo' un par de ventana'/ Corríamos por la calle sin camiseta/ En las parcela' de Trujillo, cuesta abajo, en bicicleta/ La bici encima del barro/ Con un vaso de plástico en la goma/ Pa' que suene como un carro/ Recargábamos batería con malta india/ Y pan con ajo, nadie nos detenía/ Éramos inseparables, hasta que un día/ Lo mataron entre cuatro policías/ Mi alegría sigue rota/ Se apagaron las luces en el Parque de Pelotas (RESIDENTE, 2020)¹⁵

René dedica ainda a Christopher uma memória que aparece no videoclipe da canção. Na imagem, podemos ver uma espécie de altar para o amigo de René, com fotos dele, velas, um taco e uma bola de baseball já gastos pelo tempo e uma garrafa de *malta índia* (figura 7).



Figura 7

Ainda pensando em sua infância, acredito que, dentre os mais diversos motivos que influenciaram René a assumir uma postura reivindicatória de legitimidade cultural e visibilidade social, o pertencimento a uma classe média baixa porto-riquenha se destaca como um dos fatores principais. Quando René diz “*soy clase media baja desde la placenta/ toda mi vida trabajé para pagar la renta*”¹⁶ na canção *Ven y Critícame* (2008), fica explícito que, como milhões de latino

¹⁴ Mataram o meu melhor amigo em um quartel (tradução livre).

¹⁵ Me criei com Christopher, meu amigo/ Jogamos pedras juntos, quebramos algumas janelas/ Corríamos pela rua sem camiseta/ Por toda Trujillo, ladeira abaixo, na bicicleta/ A bicicleta no barro/ Com um copo de plástico na roda/ Para que pareça o barulho de um carro/ Recuperávamos nossas energias com suco de malta/ E pão com alho, ninguém nos parava/ Éramos inseparáveis, até que um dia/ Quatro policiais o mataram/ Minha alegria segue quebrada/ Apagaram os refletores do campo de futebol (tradução livre).

¹⁶ Sou classe média baixa desde a placenta/ Toda a minha vida trabalhei para pagar o aluguel (tradução livre).

americanos, ele precisou trabalhar para ter um lugar pra morar. Não que não seja relevante em que tipo de casa René morava antes de fazer sucesso e ascender socialmente e em que tipo de casa ele mora agora, mas essa não deve ser a questão que importa aqui. Considero mais significativa a relação implícita entre empregado e empregador ou detentor da força de trabalho e detentor dos meios de produção, numa lógica marxista. Ainda seguindo essa lógica, em sua canção mais recente, intitulada *René* (2020), ele repete “*clase media baja, nunca fuimos dueños/ el préstamo del banco se robaba nuestros sueños*”¹⁷. Esse trecho coloca em evidência a qual lugar René e sua família pertenciam diante do paradoxo entre aqueles que nunca foram donos de nada e aqueles que são donos de bancos, ilustrando a desigualdade social na ilha.

Além de seu meio irmão Eduardo, que é músico, René tem no seu núcleo familiar sua irmã mais nova Ileana Cabra Joglar, que é cantora, sua mãe Flor Joglar de Gracia, atriz de teatro, e seu pai Reinaldo Pérez Ramirez, advogado trabalhista e músico. Desde pequeno, René conviveu com a arte e a política lado a lado em função da trajetória de seus pais. Como alternativa frente às poucas oportunidades no circuito comercial, Flor integrou um grupo de teatro local chamada *Teatro del Sesenta*. Um dos espetáculos montados pela companhia foi o musical *La verdadera historia de Pedro Navaja*, com canções de Rubén Blades¹⁸ e influência da linguagem de Bertolt Brecht¹⁹. Em uma das cenas, observamos o tom crítico do espetáculo, quando um banqueiro cínico canta feliz “*la miseria es lo más grande que ha creado la humanidad, la miseria siempre trae prosperidad, la miseria es un recurso que jamás se nos agotará*”²⁰. Outro ponto a ser destacado é que Flor fazia parte da Juventude Independentista de Porto Rico, organização que lutava pela independência do país. Tal como Flor, Reinaldo também fazia parte de organizações políticas, como o Partido Socialista de Porto Rico, tendo viajado para Cuba e para a Nicarágua, durante a Revolução Sandinista²¹, como representante da Juventude de Porto Rico²². Em paralelo à carreira de advogado, Reinaldo também escrevia artigos sobre música popular porto-riquenha e tocava saxofone, revelando sua veia poética e artística.

¹⁷ Classe média baixa, nunca fomos donos/ O empréstimo no banco roubava nossos sonhos.

¹⁸ Cantor de salsa panamenho.

¹⁹ Dramaturgo alemão.

²⁰ A miséria é a maior criação da humanidade, a miséria sempre traz prosperidade, a miséria é um recurso que jamais irá se esgotar (tradução livre).

²¹ Revolução Popular na Nicarágua, ocorrida entre 1979 e 1990, empurrada pela Frente Sandinista de Libertação Nacional, para dar fim à ditadura liderada por Anastasio Somoza.

²² <https://www.revistavanityfair.es/sociedad/celebrities/articulos/residente-rapero-quien-es-rene-perez-joglar-cancion-rene-vida-familia/43735>

Seguindo os passos de seus pais, René se revelou artista relativamente cedo. Aos 11 anos, ele já escrevia algumas histórias e rimas, inspirado pelos rappers de ascendência porto-riquenha Vico C e Tego Calderón. Além de escrever, ele também desenhava, o que o inspirou a se graduar na *Escuela de Artes Plásticas de Puerto Rico*, e, posteriormente, ao ganhar uma bolsa de estudos, pôde cursar um mestrado na *Savannah College of Art and Design*, em Georgia, nos Estados Unidos. Acredito que os anos em que René estudou arte também foram fundamentais para a sua postura política na sua carreira de rapper. Para além das questões técnicas e teóricas, René conta, através de uma postagem no instagram, que aprendeu que sua expressão artística deveria ser reflexo de tudo que o rodeia, ou seja, seu contexto social: *“en la escuela de arte me enseñaron que para ser artista tenía que ser reflejo de todo lo que me afectaba sin importar las consecuencias. A veces salió bien otras veces la cagué pero nunca dejé de ser artista”*²³²⁴.

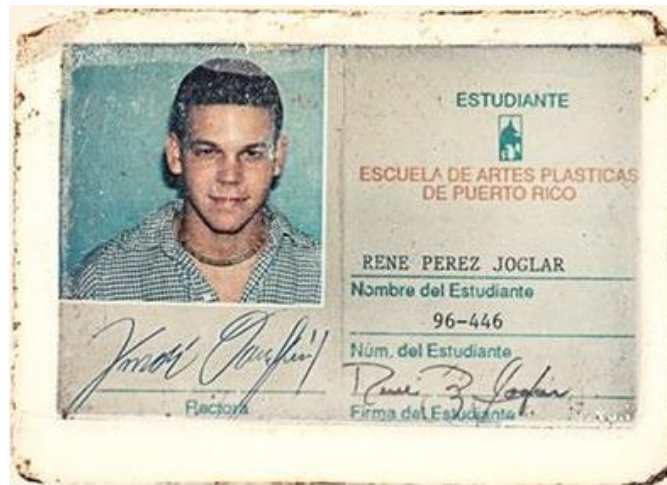


Figura 8 – Carteira estudantil de René enquanto aluno da *Escuela de Artes Plásticas de Puerto Rico*

Desde criança até seus dias na Universidade, René se expressava de maneira criativa, seja fazendo arte ou escrevendo rap. No entanto, foi apenas após uma viagem a Barcelona e o rompimento do relacionamento com sua namorada da época que o artista decidiu se dedicar à carreira de rapper. Ele voltou para Porto Rico e se mudou para a região de La Perla, favela na capital San Juan. Um dos motivos que fez com que René escolhesse essa região para morar está relacionado à vida artística e alternativa de La Perla. Próximo à Escola de Artes de Porto Rico, a

²³ Na escola de arte me ensinaram que para ser artista eu tinha que ser reflexo de tudo o que me afetava sem me importar com as consequências. Às vezes me saía bem, outras vezes estragava tudo, mas nunca deixei de ser artista (tradução livre).

²⁴ <https://www.instagram.com/p/B7UqQCFnbJT/>

vizinhança atrai artistas que se encantam não apenas com a vida noturna da comunidade, mas também com sua localização perto da praia. Em meio ao bairro boêmio, René alternava entre escrever rimas e sair à noite para tomar um trago com amigos. Foi nesse contexto que ele compôs seu primeiro álbum e decidiu levar à *White Lion Records*, uma gravadora independente localizada na região. Elías de León, diretor da gravadora, ficou encantado com o trabalho do rapper e alguns meses depois, em 2005, René lançou o álbum intitulado *Calle 13*, com o qual ganhou três prêmios Grammy Latino em 2006 (melhor Artista Revelação, melhor Álbum de Música Urbana e melhor Vídeo Musical, com *Atrévete-te-te*).



Figura 9 – Vista aérea do bairro *La Perla*

Tal como na canção *René* (2020), em que o artista relata sua infância em Trujillo Alto, o bairro de La Perla também foi homenageado por René na canção homônima, lançada em 2008. O videoclipe da canção se inicia com um grupo de homens correndo entre as vielas da favela, como se estivessem fugindo de algo ou perseguindo alguém, em paralelo, vemos crianças correndo pelas mesmas vielas, brincando com bexigas de água nas mãos. Depois vemos que as crianças e os homens estão brincando uns com os outros. Ao longo da canção, René descreve o local com suas paisagens e hábitos dos moradores, como notamos no refrão: “*Allá bajo en el hueco en el boquete/ Nacen flores por ramillete/ Casita de colores con la ventana abierta/ Vecinas de la playa puerta con puerta/ Aquí yo tengo de to’ no me falta na’/ Tengo la noche que me sirve de sábana/ Tengo los mejores paisajes del cielo/ Tengo una neverita repleta de cerveza con hielo*”²⁵ (2008).

²⁵ Aqui embaixo no oco da floresta/ Nascem flores em ramalhetes, casas coloridas/ Com a janela aberta/ Vizinhas da praia, porta com porta/ Aqui eu tenho de tudo, não me falta nada/ Tenho a noite que me serve de cobertor/ Tenho as melhores paisagens do céu/ Tenho um isopor repleto de cerveja com gelo (tradução livre).

A canção mencionada no parágrafo anterior foi uma parceria com Rubén Blades, artista que teve uma presença importante na vida de René. Além de cantor e compositor, Rubén esteve diretamente ligado à vida política no Panamá, seu país de origem, tendo concorrido à eleição presidencial em 1994, quando atingiu o terceiro lugar²⁶. Conhecido também pelo caráter político de suas letras, Blades compôs contra as ditaduras na América Latina, como na canção *Desapariciones* (1984), e contra o imperialismo norte americano, como na canção *Tiburón* (1981). René, que é declaradamente fã do *salsero* panamenho, define em entrevista²⁷ que suas letras são acessíveis e poéticas, o que motiva o cantor a escrever da mesma forma. Para além da parceria firmada nos últimos anos, Rubén esteve presente na vida de René desde a sua infância, servindo de trilha sonora para suas atividades cotidianas, como revela na canção *René* (2020): “*limpiar la casa con mis hermano', escuchando a Rubén Blades*”. Pensar na afinidade entre Blades e René, não apenas musicalmente, mas também politicamente, é um passo para entender como a memória afetiva do cantor foi sendo construída e como ela afeta suas composições até hoje.

Esses relatos servem de base para pensarmos as referências que René teve ao longo de sua vida, admitindo que elas seriam parte dos motivos que o levaram a ser o artista que é hoje em dia. Não creio que exista uma justificativa simples para explicar o porquê das convicções e ações de um homem diante da sociedade. O papel que assumimos como atores sociais é construído constantemente através de processos complexos de significação em meio à diversidade de crenças e disputas por poder na sociedade. Sendo assim, não vou justificar que René atua como um defensor de direitos humanos básicos por ser pisciano e prezar pelo amor universal ou por ser filho de uma atriz independentista com um músico entusiasta Sandinista, apesar da segunda demonstrar que existe uma influência parental que mistura arte e militância política. Contudo, creio que mencionar essas referências nos situa em relação a René, fazendo com que possamos entender melhor as motivações pessoais que são refletidas em sua vertente profissional.

1.3 – “Al colono lo bajaremos del trono”²⁸

Ao abordar em suas canções tudo que o rodeia, René esbarra constantemente em questões políticas, principalmente aquelas que envolvem Porto Rico e Estados Unidos. Esse aspecto é

²⁶ https://elpais.com/diario/1994/05/10/internacional/768520801_850215.html

²⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=TrGZjBcYcDU>

²⁸ Trecho da música *Hijos del Cañaveral* (2017) do Residente.

refletido em sua obra, mas também atravessa o modo como ele se posiciona publicamente enquanto cidadão. De pronto, podemos afirmar, através de declarações emitidas pelo artista, que ele é a favor da independência de Porto Rico e se manifesta em prol disso. Destaco sua participação no programa de entrevista *Detrás de la noticia* da emissora RT, onde afirma que durante mais de um século os Estados Unidos mal educaram os porto-riquenhos para que se sentissem dependentes de Washington e que seu único desejo seria Porto Rico tornar-se independente e deixar de ser colônia²⁹. Outro exemplo é sua conversa com o ex-candidato à presidência norte-americana Bernie Sanders, na época senador dos Estados Unidos, onde René questiona o porquê de os Estados Unidos ainda não terem concedido a independência de Porto Rico³⁰.

Para exemplificar como o seu posicionamento é refletido em sua obra, podemos citar a canção "*Querido F.B.I.*"³¹, composta por René em 23 de setembro de 2005, horas após o assassinato de Filiberto Ojeda Ríos, líder do *Ejército Popular Boricua*, movimento revolucionário pela independência de Porto Rico, também conhecido como *Los Macheteros*. O grupo liderado por Ojeda esteve ligado a diversos atos terroristas, segundo as entidades policiais norte-americanas³². Em 1983, eles organizaram um roubo à companhia de serviços financeiros Wells Fargo, localizada em Connecticut, Estados Unidos, onde desviaram cerca de 7 milhões de dólares na época. Segundo os integrantes do grupo, este dinheiro foi cedido para comunidades pobres de Porto Rico com o intuito de custear despesas com educação, alimentação, vestimenta e moradia de crianças, além de financiar as atividades do EPB (*Ejército Popular Boricua*)³³. Por este roubo, Ojeda foi detido e liberado após pagar fiança, com a condição de que usaria uma tornozeleira eletrônica para monitorá-lo. Em 1990, ele conseguiu livrar-se da tornozeleira e passou a ser considerado foragido pelo F.B.I. Em 2005, a entidade norte-americana cercou sua casa em Hormigueros, Porto Rico, e abriu fogo contra o *machetero*, assassinando um dos principais ícones da luta pela independência da ilha.

²⁹ "Calle 13 a RT: "Somos una colonia de EE.UU. Dependemos de ellos" 22 Nov. 2013, <https://actualidad.rt.com/actualidad/view/112096-calle-13-golinger-colonia-eeuu-puerto-rico>.

³⁰ "Residente Talks with Bernie Sanders | Puerto Rico 51st." <http://www.pr51st.com/residente-talks-with-bernie-sanders/>.

³¹ https://www.youtube.com/watch?v=WkEy_aeFcec

³² <https://www.globalsecurity.org/military/world/para/macheteros.htm>

³³ [https://en.wikipedia.org/wiki/%C3%81guila_Blanca_\(heist\)](https://en.wikipedia.org/wiki/%C3%81guila_Blanca_(heist))



“Como es posible que nosotros permitamos que unos invasores interrumpan la tranquilidad de nuestro hogar, se metan en nuestros hogares y deliberadamente nos ataquen de la forma que pretendían atacarnos. Yo no tenía la intención de permitirles eso. No porque pudiera ser o no el hombre más valiente de la tierra, es una cuestión de dignidad y de honor”.

Discurso de Filiberto Ojeda Rios,
retirado do início do videoclipe de
“Querido F.B.I.”

Figura 10 - Filiberto Ojeda Rios segurando a bandeira de Porto Rico ³⁴

A canção mencionada no parágrafo anterior tem como motivo o assassinato de Filiberto Ojeda Rios, de acordo com a fala de René na entrevista ao programa televisivo norte-americano *Democracy Now!*³⁵. Ao ser questionado pela apresentadora do porquê de ter composto a canção, René responde: *“Well, at that time, I was sad of the whole thing. And because also the day that the F.B.I. choosed to kill Filiberto was the only day that we celebrate our freedom, because we were free for eight hours [...] So they killed him that exact day, and I thought they were sending a message”*³⁶. Neste trecho, René refere-se ao dia 23 de setembro, em que é comemorado o Grito de Lares, insurreição ocorrida em 1868 que culminou na independência de Porto Rico, antes controlado pela Espanha. Dessa forma, podemos entender a escolha de René em compor uma canção em homenagem a um líder independentista assassinado por uma entidade norte-americana como um posicionamento nítido que reflete de que lado o artista está.

Em função da subordinação de Porto Rico aos Estados Unidos, não há um representante na ilha que corresponda à figura presidencial. A instância máxima de poder político de Porto Rico é representada pela figura do governador, que também assume a posição de chefe de governo. Desde

³⁴ Como é possível que que nós permitamos que invasores interrompam a tranquilidade de nosso lugar, que se metam em nossos lugares e deliberadamente nos ataquem da forma que pretendiam nos atacar. Eu não tinha a intenção de permitir isso. Não porque eu poderia ser ou não o homem mais valente da terra, é uma questão de dignidade e honra (tradução livre).

³⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=IDBVZpTkhW>

³⁶ Bem, naquele momento, eu estava triste pela coisa toda. E porque também o dia em que o F.B.I. escolheu matar Filiberto era o único dia em que celebramos nossa liberdade, porque estávamos livres por oito horas [...]. Então eles mataram ele naquele dia exato, e eu pensei que eles estavam mandando uma mensagem (tradução livre).

1948, o governador é eleito pelo povo porto-riquenho, antes desse período, era nomeado pelo rei da Espanha (1510-1898) ou pelo presidente dos EUA (1898-1948). Dito isso, é importante mencionarmos que, desde que o povo porto-riquenho passou a escolher o seu chefe de governo, houve alternância de poder de apenas dois partidos, o *Partido Popular Democrático (PPD)* e o *Partido Nuevo Progresista (PNP)*, com exatos sete mandatos para cada lado desde então³⁷. Existem diversas organizações políticas na ilha que buscam não somente a independência total de Porto Rico aos Estados Unidos, como também a anexação ao país norte-americano, a preservação da condição de território não incorporado e até mesmo a reunião com a Espanha. Todavia, apenas três partidos têm representação no Senado porto-riquenho, o PPD, o PNP e o PIP (Partido Independentista Puertorriqueño). De maneira básica, podemos relacionar cada partido mencionado com um posicionamento acerca da condição de Porto Rico em relação aos EUA, o PPD defende a manutenção de território não incorporado, o PNP busca a anexação como 51º estado e o PIP luta pela independência da ilha.

A contextualização feita no parágrafo anterior visa a introdução de um caso recente que envolve o ex-governador Ricardo Rosselló, chefe de governo entre 2017 e 2019, quando renunciou ao cargo por estar envolvido em casos de corrupção e no episódio conhecido como *Chatgate* ou *Telegramgate*³⁸. Ricardo, apelidado de Ricky, seguiu os passos do seu pai Pedro Rosselló, que foi governador da ilha entre 1993 e 2001. Os dois foram eleitos pelo PNP, sendo Ricardo presidente do partido até o momento da sua renúncia. A crise no governo de Ricky se intensificou quando, no início de julho de 2019, centenas de páginas contendo conversas dele com seus assessores no aplicativo de mensagens telegram foram vazadas para a imprensa. De início, a fonte anônima que fez a denúncia do conteúdo liberou para os veículos de comunicação apenas algumas páginas que continham ofensas a pessoas públicas porto riquenhas. Prontamente, a imprensa colocou em circulação essas mensagens, exceto o *Centro de Periodismo Investigativo*, portal de notícias que já vinha pesquisando denúncias de corrupção no governo de Rosselló, que esperou receber todo o conteúdo da conversa na tentativa de obter provas contra o governador³⁹, publicando então no dia 11 de julho as quase 900 páginas de conversas.

³⁷ https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_governors_of_Puerto_Rico

³⁸ <https://en.wikipedia.org/wiki/Telegramgate>

³⁹ https://brasil.elpais.com/brasil/2019/07/26/internacional/1564167470_725859.html

Além das ofensas proferidas a pessoas públicas, foram identificadas mensagens que supostamente ironizavam as vítimas deixadas pelo Furacão Maria⁴⁰, ciclone que atingiu a ilha em 2017, deixando cerca de 3.000 mortos. As mensagens, com teor homofóbico e misógino, se referiam a adversários políticos, artistas e até mesmo mulheres do próprio partido de Rosselló. O cantor pop porto-riquenho Ricky Martin, que tornou pública sua orientação sexual em 2010 e atualmente é casado com o artista plástico Jwan Yosef, com quem tem quatro filhos⁴¹, foi alvo de uma das mensagens homofóbicas que dizia o seguinte: “*Ricky Martin es un machista tan machista que se folla a los hombres porque las mujeres no están a la altura. Es un patriarcado puro*”⁴². Do mesmo modo, Carmen Yulín Cruz, na época prefeita de San Juan e membro do PPD, também foi alvo de mensagens de cunho misógino. No episódio, Christian Sobrino Vega, ex-diretor fiscal de Porto Rico, referindo-se a Carmen, escreveu: “*Estoy salivando para dispararle*”⁴⁴, ao passo que Rosselló respondeu: “*Me estarías haciendo un gran favor*”⁴⁵.

Motivados pelas denúncias de corrupção contra a gestão do governador e pelo vazamento das mensagens, milhares de pessoas foram às ruas de San Juan para exigir a renúncia de Rosselló. O primeiro ato ocorreu no dia 13 de julho, dois dias depois da publicação feita pelo CPI. Nos dias que seguiram, a população continuou ocupando as ruas até que, em 22 de julho, houve o ápice do movimento, quando cerca de 500 mil pessoas tomaram as ruas da capital, organizando a chamada *Gran Marcha del Pueblo de Puerto Rico*⁴⁷. Juntaram-se aos manifestantes o cantor de reggaeton Bad Bunny, Ricky Martin e René Pérez (figura 12), considerados os líderes do movimento contra Rosselló⁴⁸. Ricky Martin e René Pérez, residentes nos Estados Unidos, se deslocaram até Porto

⁴⁰ <https://edition.cnn.com/2019/07/16/us/puerto-rico-governor-rossello-private-chats/index.html>

⁴¹ <https://f5.folha.uol.com.br/fofices/2019/10/ricky-martin-e-jwan-yosef-anunciam-o-nascimento-do-quarto-filho.shtml>

⁴² Ricky Martin é um machista tão machista que transa com homens porque as mulheres não estão a altura. É puro patriarcado. (Tradução livre).

⁴³ <https://silencio.com.ar/noticias/claves/por-que-bad-bunny-ricky-martin-y-calle-13-piden-la-renuncia-del-gobernador-de-puerto-rico-42220/>

⁴⁴ Estou salivando para atirar nela. (Tradução livre).

⁴⁵ Estaria me fazendo um grande favor. (Tradução livre).

⁴⁶ <https://cnnespanol.cnn.com/2019/07/24/estos-son-algunos-de-los-mensajes-de-chat-filtrados-que-han-desatado-la-tesis-politica-de-puerto-rico/>

⁴⁷ https://es.wikipedia.org/wiki/Protestas_en_Puerto_Rico_de_2019

⁴⁸ <https://www.nytimes.com/2019/07/19/us/puerto-rico-residente-ile-afilando-los-cuchillos.html>

Rico justamente para participar da marcha, enquanto Bad Bunny interrompeu uma turnê pela Europa com o intuito de acompanhar de perto os protestos⁴⁹.



Figura 11 - Postagem de René Pérez no twitter⁵⁰



Figura 12 – Ricky Martin (à esq.), René Pérez (ao centro) e Bad Bunny (à dir.)

Em um vídeo gravado durante uma das manifestações e veiculado no canal da agência de notícias NotiBomba, René se direciona para a câmera e diz como se mandasse uma mensagem ao

⁴⁹ <https://portalreggaeton.com.br/pt/bad-bunny-faz-pausa-em-sua-turne-europeia-para-participar-de-protestos-em-porto-rico/>

⁵⁰ Enquanto alguns políticos vão embora da ilha, eu vou na direção contrária. Até a ilha. Nos vemos amanhã no Capitólio às 17h (tradução livre).

governador: “*Tu lo único que tienes que hacer es decir ‘me voy del gobierno’, todo se acaba. Todo esto es culpa tuya, esto es culpa tuya. ¿O es que tu papá no te deja renunciar? ¿Qué es lo que pasa?*”⁵¹”. O jornalista que o está entrevistando segue e pergunta a René o que irão fazer depois da manifestação, ao que René responde:

*Hay que seguir manifestándose. Yo me voy a encargar que internacionalmente todo mundo sepa lo que está pasando con este gobierno. Se él se cree que esto va quedar aquí cuando yo me vaya o cualquier artista se vaya, nosotros vamos hablar lo que le hizo a Ricky Martin, de burlarse de la familia de él, de burlarse de todo, todo. Lo corrupto que es, todo el equipo de trabajo que están robando, lavando dinero, todo lo que pasó con el Huracán Maria, la insensibilidad. No solo por el chat, es el trato y el ejemplo que nosotros como puertorriqueños no podemos dar de que cualquier gobierno viene acá, el pueblo no quiere que esté y ellos se quedan*⁵² (informação verbal)⁵³.

Levando em consideração as situações políticas e sociais que atravessam René e o modo como ele se posiciona publicamente, podemos afirmar que, de maneira proposital ou não, o rapper representa uma parcela da população porto-riquenha, principalmente aqueles que ocupam uma posição subalternizada diante de situações coloniais e governos imperialistas. Do mesmo modo que a visibilidade política de René faz com que ele seja admirado, também traz consequências não tão positivas para a sua carreira, como quando foi censurado pelo governo de Porto Rico em 2009 após manifestar-se ao vivo contra o então governador Luis Fortuño. Enquanto apresentava a premiação MTV Latinoamérica, René mencionou que o governador colaborava para o desemprego no país e o chamou de “*hijo de la grande puta*”⁵⁴. Após esse episódio, René e seu grupo Calle 13 tiveram shows suspensos no país e nem mesmo podiam tocar nas rádios e em emissoras de TV⁵⁶.

⁵¹ A única coisa que você deve fazer é dizer “vou sair do governo”, tudo se acaba. Tudo isso é culpa sua, isso é culpa sua. Ou o seu pai não te deixa renunciar? O que tá acontecendo? (Tradução livre).

⁵² Temos que seguir nos manifestando. Eu vou me encarregar de que internacionalmente todo mundo saiba o que está acontecendo com este governo. Se ele pensa que isso vai ficar assim quando eu for embora ou quando qualquer artista se for, nós vamos falar o que ele fez a Ricky Martin, de desprezar sua família, de desprezar tudo, tudo. Como é corrupto, toda a sua equipe de trabalho que está roubando, lavando dinheiro, tudo o que aconteceu com o Furacão Maria, a insensibilidade. Não apenas pelas conversas, é o modo como nos trata e o exemplo que nós como porto riquenhos não podemos dar de que qualquer governo que venha aqui, o povo não queira que esteja e eles permanecem. (Tradução livre)

⁵³ Fala de René Pérez em entrevista ao canal NotiBomba (https://www.youtube.com/watch?v=VhF_OLOC1ps)

⁵⁴ Filho de uma grande puta. (Tradução livre).

⁵⁵ https://www.youtube.com/watch?v=WgYe_Jl4Ygc

⁵⁶ <https://www.cruillabarcelona.com/es/blog/3-historias-de-residente-que-no-sabias/>

1.4 – Nós somos *boricuas*, eles são *yankees*

É notório que, ao cantar sobre Porto Rico, René Pérez ressalta características específicas do meio em que está diretamente inserido. Seu bairro e sua gente assumem o protagonismo em suas canções como únicos; o que ocorre em Porto Rico ocorre apenas em Porto Rico. Essa forma de narrar implica na construção das diversas identidades porto-riquenhas, não apenas pelas semelhanças traçadas, mas por serem diferentes de outras construções identitárias que assumem uma posição hegemônica - europeias e norte-americanas, principalmente. A relação entre identidade e diferença é interdependente, uma só existe porque a outra também existe e, ao existir, uma justifica a outra. Contudo existe uma naturalização da afirmação identitária que oculta a relação com a diferença, como ressalta Tomaz Tadeu da Silva:

Quando digo “sou brasileiro” parece que estou fazendo referência a uma identidade que se esgota em si mesma. “Sou brasileiro” - ponto. Entretanto, eu só preciso fazer essa afirmação porque existem outros seres humanos que não são brasileiros. Em um mundo imaginário totalmente homogêneo, no qual todas as pessoas partilhassem a mesma identidade, as afirmações de identidade não fariam sentido. (SILVA, 2002:73)

As identidades não se esgotam em si mesmas, portanto. Elas são a combinação de diferentes elementos que as compõem e as tornam únicas⁵⁷. Resgatando a ideia de cultura como “modo de vida”, abordada por Raymond Williams, onde o termo está relacionado a estilos de vida particulares, articulados por meio de significados e valores comuns, oriundos de instituições e expressos no comportamento ordinário, podemos entender como o conjunto dessas práticas particulares compõe a identidade cultural de distintos povos e, levando em consideração a oposição entre identidade e diferença trabalhada por Tomaz Tadeu da Silva, compreendemos como é possível a valorização de traços culturais específicos em oposição a outros pertencentes a culturas hegemônicas como ferramenta de afirmação identitária. Veja o exemplo da canção “Pi-Di-Di-Di”, direcionada ao rapper norte-americano Sean Combs, também conhecido como Puff Daddy ou P. Diddy:

*Entren, entren/ Bienvenidos a mi nido/ No me tienen que pagar na', yo los invito/
Esto va por la casa, no me tienen que dejar propina/ La receta de hoy es la
especialidad de la cocina/ Carne asesina, y pa' que aguanten el pico/ Un poco de
yuca frita con mojito/ ("Do you have some Doritos?") No, yuca frita con mojito/
("Do you have some Coca-Cola?") No, pero tengo vino Perico/ Y rapidito ese tipo
me salio malcriadito/ ("Do you know who I am?") ¿Como? ¿Que te llamas Juan?/*

⁵⁷ O conceito de identidade será melhor abordado nesse ponto. Utilizarei autores como Pierre Bourdieu, Paul Ricoeur e Michael Pollak.

("Do you know who I am?") ¿Que si yo me llamo Juan?/ ("Yo querer Coca-Cola!") Pues, mira Juan/ Aquí lo que hay es Cola Champagne y chinita. (CALLE 13, 2005)⁵⁸

Tal como a semelhança encontra seu par oposto na diferença, o “nós” se opõe ao “eles”. Para além da afirmação de uma identidade porto-riquenha construída através da empatia, existe também um distanciamento do outro, reconhecido como o opressor, que enfatiza a diferença. Esse, acredito eu, seja o principal ponto de demarcação da identidade enunciada pelo Residente: nós somos *boricuas*⁵⁹; eles são *yankees*⁶⁰; nós não somos eles. Quando analisamos a canção *Latinoamerica*, fica evidente o oposto entre “nós/eu” e “eles/os outros”. A composição alterna estrofes que começam com “*soy*”, onde são citados traços culturais, políticos e históricos latino-americanos como quase pertencentes à constituição orgânica do cantor, e o refrão que começa com “*tú*”, que restringe as possíveis ações opressoras exercidas sobre as populações da América Latina:

Soy lo que dejaron/ Soy toda la sobra de lo que te robaron/ Un pueblo escondido en la cima/ Mi piel es de cuero por eso aguanta cualquier clima/ Soy una fábrica de humo/ Mano de obra campesina para tu consumo/ Frente de frío en el medio del verano/ El amor en los tiempos del cólera, mi hermano/ El sol que nace y el día que muere/ Con los mejores atardeceres/ Soy el desarrollo en carne viva/ Un discurso político sin saliva [...] Tú no puedes comprar al viento/ Tú no puedes comprar al sol/ Tú no puedes comprar la lluvia/ Tú no puedes comprar el calor/ Tú no puedes comprar las nubes/ Tú no puedes comprar los colores/ Tú no puedes comprar mi alegría/ Tú no puedes comprar mis dolores. (CALLE 13, 2010)⁶¹

Em outras canções do grupo, podemos identificar letras combativas, que desafiam e convidam o “oponente” para a disputa, dando a entender que existe um atrito maior do que a diferença entre as culturas. Separei alguns trechos que demonstram o tom desafiador e debochado enunciado por René em suas canções: “*Mis patronos yo lo escupo desde las montañas y con mi*

⁵⁸ Entrem, entrem/ Bem-vindos ao meu ninho/ Não tem que pagar nada, eu os convido/ É por conta da casa, não tem que deixar gorjeta/ A receita de hoje é a especialidade da cozinha/ Carne assassina, e para que aguentem a mordida/ Um pouco de aipim frito com mojito/ (Você tem doritos?) Não, aipim frito com mojito/ (Você tem coca-cola?) Não, mas tenho vinho perico/ E rapidinho o cara se mostrou mal criadinho/ (Você sabe quem eu sou?) Como? Que se chama Juan?/ (Você sabe quem eu sou?) Se eu me chamo Juan?/ (Yo querer coca-cola!) Preste atenção, Juan/ O que há aqui é cola champagne e chinita (tradução livre).

⁵⁹ Nome dado ao nascido na ilha de Porto Rico, com histórico geracional de nascidos na ilha de Porto Rico.

⁶⁰ Termo utilizado para se referir aos estadunidenses, principalmente os residentes na região da Nova Inglaterra, costa leste do país.

⁶¹ Sou o que deixaram/ Sou toda a sobra do que te roubaram/ Um povo escondido no topo/ Minha pele é de couro por isso aguanta qualquer clima/ Sou uma fábrica de fumo/ Mão de obra camponesa para o seu consumo/ Frente fria no meio do verão/ O amor nos tempos do cólera, meu irmão/ O sol que nasce e o dia que morre/ Com os melhores entardeceres/ Sou o desenvolvimento em carne viva/ Um discurso político sem saliva [...] Você não pode comprar o vento/ Você não pode comprar o sol/ Você não pode comprar a chuva/ Você não pode comprar o calor/ Você não pode comprar as nuvens/ Você não pode comprar as cores/ Você não pode comprar minha alegria/ Vocês não pode comprar minhas dores (tradução livre).

propia saliva enveneno su champaña” (2007)⁶²; “*Me desahogo cuando escribo mis letras francas, pa' no terminar explotando en la Casa Blanca/ Yo uso al enemigo, a mi nadie me controla, les tiro duro a los gringos y me auspicia Coca Cola*” (2010)⁶³; “*Nos quieren controlar, como a control remoto, pero la autoridad no puede con nosotros/ Vamo' a portarnos mal, pero con dignidad, vamo' a hacer que Susan Boyle pierda su virginidad*” (2010)⁶⁴. O uso de determinados códigos que transmitem a ideia de enfrentamento, combinado à representação de uma imagem aguerrida do artista René Pérez - que por vezes aparece em público com dizeres de protestos estampados em seu corpo ou na sua camisa - orienta o público a entender que a dimensão da disputa e da luta faz parte dos ideais construídos pelos artistas que compõem o grupo.

Consultando a letra da música *Latinoamerica*, citada anteriormente, devemos pensar quais seriam os interlocutores desta canção e das outras. Quem seria responsável por tentar roubar os bens naturais do terreno latino-americano e, num sentido mais poético, as cores e as alegrias desse povo? A quem René provoca quando diz que vai envenenar seu champagne com a própria saliva na canção *Pa'l Norte*? Com base no que foi contextualizado no início deste trabalho, podemos afirmar que invariavelmente as composições de René se referem às nações e personalidades que exploraram, de modo extrativista e imperialista, a parte sul do continente americano. Tais entidades obedecem à concepção de sujeito soberano de Spivak (2010) onde, independentemente de localização geopolítica, existe uma configuração do ocidente enquanto sujeito de referência, normativo quanto aos valores hegemônicos. É com esse sujeito que René busca disputar a significação da identidade *boricua* visto que, ao longo da subalternidade histórica de Porto Rico aos Estados Unidos, a nação *yankee* tenta constantemente significar o que é ser porto-riquenho através de seu domínio político, econômico e cultural.

Isso implica numa suposta deslegitimação do povo nativo da ilha em se auto definir enquanto sujeitos sociais independentes, pois a fala soberana é a que é levada em consideração nas práticas comunicacionais e culturais, adquirindo o caráter de autoridade de quem falar por Porto Rico dentro de uma lógica de hegemonia e contra-hegemonia. Nesse sentido, podemos recorrer a Fanon (2008) quando afirma que “o branco obedece a um complexo de autoridade, a um complexo

⁶² Nos meus padrões eu cuspo de cima da montanha e com minha própria saliva enveneno seu Champagne (tradução livre).

⁶³ Me desafogo quando escrevo minhas letras sinceras, pra não acabar explodindo a Casa Branca/ Eu uso o inimigo, ninguém me controla, jogo duro com os gringos e a Coca-cola me patrocina (tradução livre).

⁶⁴ Nos querem controlar, como um controle remoto, mas as autoridades não podem com a gente/ Vamos nos comportar mal, mas com dignidade, vamos fazer que Susan Boyle perca sua virgindade (tradução livre).

de chefe” e fazemos alusão ao branco como o colonizador ou o imperialista. Seguindo ainda com Fanon, esse complexo de autoridade pode estar relacionado a uma estrutura hierárquica familiar europeia, que está atrelada a normas e controles, onde quem está subordinado deve se reportar com respeito e admiração àquele que dita as regras.

A autoridade do Estado, é, para o indivíduo, a reprodução da autoridade familiar através da qual ele foi modelado desde a infância. O indivíduo assimila as autoridades encontradas posteriormente à autoridade paterna: ele percebe o presente em termos de passado. Como todos os outros comportamentos humanos, o comportamento diante da autoridade é aprendido. E é aprendido no seio de uma família que pode, do ponto de vista psicológico, ser identificada pela sua organização particular, isto é, pela maneira com que a autoridade é distribuída e exercida. (FANON, 2008:128)

Sendo assim, se afirmar porto-riquenho é não só um marcador de identidade mas um ato de rebeldia. É a intenção de desconstruir um comportamento aprendido, que está sujeito à reprodução de uma lógica dominante, desde a chegada dos colonizadores no terreno latino-americano até os dias de hoje. É romper com a máscara do silenciamento⁶⁵, que representa o colonialismo como um todo (KILOMBA, 2010), e adquirir autoridade para falar por si. Dessa forma, podemos questionar o porquê de se reprimir a fala e se recusar à escuta do colonizado. Entrar em contato com o outro é entrar em contato com o diferente, é colocar em pauta as próprias práticas e verdades, também é sentir-se ameaçado pelo outro. O silenciamento, portanto, é uma maneira de manter o controle, sendo também um modo de não confrontar-se com a culpa de tentar anular outra cultura, através do domínio cultural e do extermínio de populações, como afirma Grada Kilomba (2010):

O medo branco de ouvir o que poderia ser revelado pelo sujeito Negro pode ser articulado com a noção de repressão de Sigmund Freud, uma vez que a “essência da repressão”, escreve ele: “encontra-se simplesmente em afastar algo e mantê-lo à distância do consciente”. (Freud 1923, p. 17). Este é aquele processo pelo qual as idéias desagradáveis – e verdades desagradáveis – tornam-se inconscientes, vão para fora da consciência devido à extrema ansiedade, culpa ou vergonha que causam. (KILOMBA, 2010:177)

⁶⁵ Tal máscara foi uma peça muito concreta, um instrumento real que se tornou parte do projeto colonial europeu por mais de trezentos anos. Ela era composta por um pedaço de metal colocado no interior da boca do sujeito Negro, instalado entre a língua e a mandíbula e fixado por detrás da cabeça por duas cordas, uma em torno do queixo e a outra em torno do nariz e da testa. Oficialmente, a máscara era usada pelos senhores brancos para evitar que africanos/as escravizados/ as comessem cana-de-açúcar ou cacau enquanto trabalhavam nas plantações, mas sua principal função era implementar um senso de mudez e de medo, visto que a boca era um lugar tanto de mudez quanto de tortura.

Em sua obra “Pode o subalterno falar?”, Spivak ressalta que a realidade acontece no presente instante vivido pelo sujeito subalterno, mesmo que dentro de ambientes de controle e opressão. Sendo assim, apenas ele pode narrar sua própria experiência, não devendo estar subordinado a uma fala colonizadora e proibitiva de quem adquiriu autoridade de fala em função de uma dominação política.

O que acontece com a crítica do sujeito soberano nesses pronunciamentos? Chegamos aos limites desse realismo representacionista com Deleuze: “A realidade é o que realmente acontece numa fábrica, numa escola, nos quartéis, numa prisão, numa delegacia de polícia” (FD, p.212). Essa exclusão da necessidade da difícil tarefa de realizar uma produção contra-hegemônica não tem sido salutar. Acabou por auxiliar o empirismo positivista - o princípio justificável de um neocolonialismo capitalista avançado - a definir sua própria arena como a da “experiência concreta”, “o que realmente acontece”. (SPIVAK, 2010:30)

Podemos ainda utilizar a concepção gramsciana de cultura popular, que analisa esse segmento por um viés não subordinado à visão romântica arraigada nas tradições, como forma de embasar a importância de disputas identitárias que legitimem as culturas locais como autoridades de fala. Nos debruçando no popular enquanto “uso e não como uma origem, como um fato e não como uma essência, como posição relacional e não como substância” como cita Martín-Barbero se referindo ao texto de Alberto Cirese, podemos enxergar o campo cultural como uma ferramenta potente de disputa de sentidos. Martín-Barbero completa ainda:

O valor do popular não reside em sua autenticidade ou em sua beleza, mas sim em sua representatividade sociocultural, em sua capacidade de materializar e expressar o modo de viver e pensar das classes subalternas, as formas como sobrevivem e as estratégias através das quais filtram, reorganizam o que vem da cultura hegemônica, e o integram e fundem com o que vem de sua memória histórica. (BARBERO, 1987:105)

Admitindo então que existe um potencial transformador da sociedade através das práticas culturais, é necessário entender como elas funcionam enquanto práticas discursivas. Antes de mais nada, é importante enfatizar que a dimensão discursiva tratada aqui abrange mais que o ato da fala e da linguagem verbal. Entendo como discurso quaisquer ações que produzam sentido e funcionem como mediação entre o sujeito e a realidade social, como destacou Eni Orlandi (2009). Nesse sentido, um filme, uma conversa cotidiana, um modo de se vestir, uma canção, um discurso político, dentre outras práticas podem ser consideradas discursivas. O discurso não se trata apenas de transmissão de informação, ele é formado por um todo complexo que envolve “sujeitos e sentidos afetados pela língua e pela história” através de “processos de identificação, de

argumentação, de subjetivação, de construção de realidade etc.” (ORLANDI, 2009). Então, quando estivermos diante de uma prática discursiva, precisamos pensar como ela significa. Quem pratica? Quem recebe? Em que contexto está inserida? Essas questões são fundamentais para entendermos o que está em disputa naquele momento.

Como um dos objetivos deste trabalho é analisar as letras de algumas canções do grupo Calle 13, neste instante, vou me ater à questão da linguagem verbal como prática discursiva e deixar de lado, por ora, outras práticas discursivas não verbais. Pensemos na constituição da linguagem verbal a partir da perspectiva de Saussure: composta por sintagmas e paradigmas, onde os sintagmas seriam elementos que compõem o idioma e os paradigmas seriam padrões de organização para que esses elementos possam fazer sentido gramaticalmente. Ainda de acordo com Saussure, “os elementos - os signos - que constituem uma língua não têm qualquer valor absoluto” (SILVA, 2002), seus significados são definidos arbitrariamente e, em função disso, estão sempre em disputa.

Se consideramos apenas o aspecto material de um signo, seu aspecto gráfico ou fonético (o sinal gráfico “vaca”, por exemplo, ou seu equivalente fonético), não há nele nada intrínseco que remeta àquela coisa que reconhecemos como sendo uma vaca - ele poderia, de forma igualmente arbitrária, remeter a um outro objeto como, por exemplo, uma faca. Ele só adquire valor - ou sentido - numa cadeia infinita de outras marcas gráficas ou fonéticas que são diferentes dele. (SILVA, 2002;74)

A instabilidade dos signos deixa os seus significados em aberto. Por mais que existam alguns signos que sejam mais duros em suas definições, ou seja, menos propícios a alterações de sentido e até naturalizados mais facilmente - como a ideia de gênero masculino e feminino, por exemplo, arbitrariamente mas eficazmente relacionada à questão biológica -, todos são construídos socialmente de maneira aleatória em benefício de determinados grupos sociais. A atribuição de sentido está relacionada ao interesse desses grupos que disputam simbolicamente as práticas, objetos e expressões, fazendo com que as relações de poder sejam reiteradas ou transformadas a partir disso. Sendo assim, o direito de significar está ligado diretamente aos grupos hegemônicos, pois são eles, nas diversas atuações sociais que exercem, que possuem influência - orgânica ou imposta - nas sociedades em que estão inseridos.

Fazendo alusão ao tema deste trabalho, a necessidade de se produzir canções incisivas e questionadoras acerca de um sistema que, aos olhos de René, domina a população porto-riquenha de maneira política e simbólica, também parte da vontade de transformar a realidade e subverter a ordem hegemônica imposta no país. É notório em suas canções um certo ar de rebeldia, a não

adequação às normas impostas por um modelo de sociedade “ideal”, a vontade de subverter a lógica de um sistema excludente a partir da quebra de expectativas sociais vistas como polidas e corretas. Ao cantar “*yo soy un intruso con identidad de recluso*” (2007), “*soy rebelde como un monaguillo en la iglesia fumando cigarrillos*” (2008), “*nos gusta el desorden, rompemos con las reglas, somos indisciplinados, todos los malcriados, vamo' a portarnos mal*” (2010), “*mis letras groseras son más educadas que tu silencio*” (2010)⁶⁶, o Residente busca desconstruir valores negativos relacionados aos termos “intruso”, “rebelde”, “indisciplinado”, “malcriado”, “grosseiro” e torná-los positivos, como forma de exaltar a iniciativa de ir contra a ordem vigente.

Outro ponto a ser observado nas letras de René é a mescla dos idiomas espanhol e inglês. Essa mistura cria um terceiro dialeto, como menciona Gloria Anzaldúa em seu livro *Borderlands/ La Frontera*, quando se refere à fronteira entre Estados Unidos e México, local onde viveu maior parte de sua vida. Esse dialeto - não oficializado - é a língua daquele se situa na margem, no entre-lugar, no trânsito entre uma cultura e outra. Nesse contexto são formados novos códigos que também funcionam como marcadores de identidade. Ao escutarmos trechos como “*las fucking autoridades y la puta realeza*” (2007), “*es una gringa wanna-be/ es un idiota de mentira, es un fake*” (2008), “*y después de eso Puff Daddy regreso a los New Yores* (2005)⁶⁷”, não podemos deslocá-los do contexto cultural porto-riquenho. Se por um lado a hibridização de culturas dominantes e subalternas - aqui representada pela mescla dos idiomas - pode ser vista de maneira profana, por outro é utilizada de maneira jocosa e estratégica por parte de quem não nega a colonização, mas se utiliza disso para fazer graça dos próprios colonizadores. Isso significa dizer que, mesmo posicionados ideologicamente, os sujeitos agem criativamente e realizam suas próprias conexões, reestruturando as práticas e estruturas posicionadoras (FAIRCLOUGH, 2001).

Contrariando a teoria de Althusser (1971) que enxerga a ideologia como uma espécie de cimento social universal, a reflexão de Fairclough coloca o sujeito numa relação dialética com a estrutura quando se trata dos processos sociais simbólicos. Para Althusser, os aparelhos ideológicos do Estado possibilitam uma lógica de imposição unilateral por parte da classe dominante e a reprodução do mesmo viés ideológico pela classe subalternizada. Fairclough critica

⁶⁶ Eu sou um intruso com identidade de presidiário, sou rebelde como um coroinha na igreja fumando cigarro, gostamos da desordem, rompemos com as regras, somos indisciplinados, todos malcriados, vamos nos comportar mal, minhas letras grosseiras são mais educadas que seu silêncio (tradução livre).

⁶⁷ As merdas das autoridades e a puta realeza, é uma gringa que quer ser-/ é um idiota de mentira, é falso, e depois disso Puff Daddy voltou para Nova Iorque (tradução livre).

essa teoria e enxerga a ideologia como processo, fluidez, transformação. Nesse sentido, a condição de subalternidade em relação às forças hegemônicas poderosas não limita os sujeitos a ressignificarem o contexto e a realidade social que vivenciam. É preciso, portanto, reconhecer que os sujeitos não estão engessados pelas estruturas, caso contrário, a disputa social-simbólica não seria possível. Levando em consideração Gramsci quando explica que toda hegemonia tem lacunas, brechas, e não abarca a totalidade, podemos pensar que são nessas brechas que os sujeitos atuam, transformando a realidade em que vivem.

Em 2017, René produziu um disco solo a partir de um teste de DNA que revelou que o artista descende de pessoas de várias partes do mundo. Com base nessa descoberta, ele decidiu visitar tais regiões e gravar as faixas do álbum levando em consideração as pesquisas que realizou por esses locais. Reunindo influências culturais de diversas partes do mundo, o resultado foi um álbum extremamente político e diverso, porém sem deixar de lado a marca musical do artista. Dessa forma, é pertinente destacar a faixa número um do álbum, intitulada ADN, ou DNA em português. A canção, gravada por Lin-Manuel Miranda, artista nascido em Nova Iorque e primo distante de René, conta como a relação de parentesco entre os dois foi descoberta:

Residente, the first time we met was in Puerto Rico/ Your mother was in the room, she took one look at me/ And said "Tu tienes que ser nieto de Wisin Miranda"/ I said "That's right, how did you know that?"/ She said "¡Pero nene, tienes la misma cara!/ Mira, tu abuelo Wisin y mi mamá eran primos hermanos, you two are cousins/ Primo, tú y yo descendimos de Gilberto Concepción de Gracia/ Fundador del Partido Independentista de Puerto Rico/ Abogado de Pedro Albizu Campos en Nueva York/ Nacimos con revolución en las venas (RESIDENTE, 2017)⁶⁸

Lin-Manuel, cujos pais são porto-riquenhos, tem como uma de suas obras mais importantes a criação de *Hamilton*, afamado musical da Broadway⁶⁹. O show foi inspirado na biografia de Alexander Hamilton, o primeiro Secretário de Tesouro dos Estados Unidos, responsável pela criação do Primeiro Banco dos Estados Unidos, que influenciou diretamente a base do capitalismo norte-americano. É interessante pensar a relação entre os dois artistas: enquanto um questiona o modelo capitalista de domínio norte-americano através de suas canções, outro tem como obra

⁶⁸ Residente, a primeira vez que nos vimos foi em Porto Rico/ Sua mãe estava na sala, ela me olhou/ E disse “Você só pode ser neto de Wisin Miranda”/ Eu disse “É verdade, como você sabe?”/ Ela disse “Bebê, vocês têm a mesma cara!/ Veja, seu avô Wisin e minha mãe eram primos irmãos, vocês dois são primos”/ Primo, você e eu descendemos de Gilberto Concepción de Gracia/ Fundador do Partido Independentista de Porto Rico/ Advogado de Pedro Albizu Campos em Nova Iorque/ Nascemos com a revolução nas veias (tradução livre).

⁶⁹ Em 2016, *Hamilton* foi nomeado a um recorde de 16 Tony Awards, vencendo 11, incluindo Melhor Musical. Além disso, o musical também recebeu o Prêmio Grammy de Melhor Álbum de Teatro Musical e o Prêmio Pulitzer de Drama de 2016.

principal um musical que dá visibilidade ao pai do capitalismo norte-americano. Ao retomarmos a canção mencionada, contudo, percebemos que o tom íntimo da narrativa, mesclando palavras em inglês e espanhol, expressa a relação de parentesco entre os dois primos que cresceram em países diferentes, num contexto de metrópole e colônia, mas acabaram por se aproximar por conta de sua influência política, que se revelou descendência, atravessada pela luta pela independência *boricua*. Isso demonstra que, apesar de Lin-Manuel ser estadunidense, sua relação com Porto Rico é fraternal e podemos dizer que, baseado em sua composição em parceria com René, o artista admite a importância de uma revolução.

Tendo como ponto de partida as histórias pessoais de René Pérez e Lin-Manuel, atravessadas pelo local de nascimento, idioma, memórias e composições artísticas, podemos entender que o encontro entre eles é ocasionado, a princípio, em função do parentesco entre os dois. Esse encontro de dois universos com características próprias e particulares, simbolicamente interessante para se pensar a questão política entre Porto Rico e Estados Unidos, gera um terceiro universo hibridizado, um local de fronteira entre o que é ser porto-riquenho e o que é ser estadunidense. Aqui faço alusão ao conceito de *mestiza*, que Anzaldúa (1987) utiliza para definir sua situação fronteiriça.

Em um estado constante de nepantilismo mental, uma palavra asteca que significa partido ao meio, *la mestiza* é um produto da transferência de valores culturais e espirituais de um grupo para outro. Ser tricultural, monolíngüe, bilíngüe, ou multilíngüe, falando um *patois*, e em um estado de transição constante, a *mestiza* se depara com o dilema das raças híbridas: a que coletividade pertence a filha de uma mãe de pele escura? (ANZALDUA, 1987:705)

Pensamos então sobre Lin-Manuel, a que coletividade pertence o filho de uma mãe porto-riquenha? No caso entre os primos, existe uma reconfiguração das fronteiras - impostas geograficamente, culturalmente e politicamente - que quebra com dois padrões pré-concebidos: o de ser porto-riquenho e o de ser estadunidense; o de pertencer à colônia e o de pertencer à metrópole. Dessa quebra, surge um elemento adicional que faz com que os idiomas inglês e espanhol se transformem num terceiro dialeto, fazendo com que o branco colonizador e o latino colonizado se transformem numa terceira raça. A utilização da mescla de idiomas não é por acaso, é um artifício em termos de narrativa encontrado para transpor a barreira da língua, para se fazer ser ouvido pelos colonos e para criar uma espécie de empatia identitária entre aqueles que são *boricuas* e os porto-riquenhos que vivem nos Estados Unidos.

A partir das reflexões levantadas neste capítulo, é possível analisar o caráter discursivo de algumas canções do artista René Pérez diante de uma lógica de disputa identitária onde, dentre muitos agentes sociais, podemos destacar de um lado a entidade política estadunidense, representada pelo governo, que até hoje não possibilitou a independência de Porto Rico e do outro lado um artista nascido em Porto Rico que questiona essa relação política utilizando suas canções e visibilidade pública. Tendo como base a noção de hegemonia e contra hegemonia, René assumiria uma posição subalternizada de acordo com esse contexto específico e é justamente a partir daí que o artista formula uma espécie de resistência cultural, afirmando sua identidade porto-riquenha, ou *boricua*, e é principalmente a partir da diferença que essa identidade é construída nas canções e demarcada como única.

Ao mesmo tempo em que René repudia a tentativa de controle político e cultural dos Estados Unidos, ele reivindica o direito de falar por si da população de Porto Rico. Como foi reiterado a partir das reflexões de Anzaldúa, Fairclough e Spivak, a autonomia de fala dos sujeitos é fundamental para a construção de uma identidade própria que, por mais que seja atravessada pela cultura dominante, é legítima e pode atuar em diversas frentes para transformar a realidade social onde está inserida. No caso apresentado neste trabalho, é a prática discursiva, demonstrada a partir das canções de René Pérez, que possibilitou essa análise. Portanto, admitindo que existe uma intensa e constante disputa das relações de poder que, na contemporaneidade, se multiplica através de diversos dispositivos discursivos e culturais, podemos entender a obra musical de um artista por outro viés, não necessariamente relacionado apenas ao entretenimento. É preciso reconhecer o caráter transformador dessas práticas, sempre atentando para o contexto e para os sujeitos que estão inseridos nessa dinâmica social.

Dessa forma, tomando o discurso, e a produção de sentido em torno dele, como peça fundamental nas construções identitárias referentes a René, vou seguir analisando seu trabalho artístico, não apenas pelo viés textual das letras de canções, mas também de acordo com a perspectiva imagética, como seus videoclipes e vestimentas, e pela escolha de parcerias para realização de trabalhos em conjunto, pois acredito que isso demonstra como o artista se situa no mundo e, dessa forma, essa postura também é um modo de narrar o que é vivido por ele. Além disso, a partir do próximo capítulo, começo a analisar os movimentos de deslocamento espacial de René, que são igualmente significativos e nos servem de base para a compreensão dos processos de territorialização relacionados ao artista. Tais processos, se observados pela lógica da

globalização, indicam que René é um sujeito da pós-modernidade (Giddens, 1991) que utiliza todas as ferramentas midiáticas e tecnológicas que estão ao seu dispor para produzir sentido e situar-se no mundo de maneira crítica e reflexiva.

CAPÍTULO 2 – O SUJEITO NO ENTRE-LUGAR

O objetivo deste capítulo é demarcar a transição que ocorre na carreira de René que faz com que ele deixe de ser visto como um cantor latinoamericano de reggaeton, que *habla malo*⁷⁰, e passe a ser conhecido como um artista mais maduro e plural, mas ainda marcado pelas suas letras polêmicas e socialmente críticas. Esta transição pode ser notada a partir de alguns acontecimentos, como a sua mudança para os Estados Unidos, o rompimento com a Sony Music, os temas de suas canções e, principalmente, o lançamento do álbum *Multi_Viral* de forma independente, o que também precederia a sua carreira solo - a ser trabalhada como tema do terceiro capítulo. Sendo assim, pretendo fazer alguns apontamentos apenas para contextualizar essas mudanças, mas o foco deste capítulo será em torno da construção do álbum mencionado, levando em consideração as parcerias escolhidas pelo grupo e o simbolismo da faixa 6 do disco, homônima ao título do álbum.

Após o grupo ter lançado quatro álbuns e ter ganhado quase 20 grammys entre os anos de 2006 e 2011, René decidiu que era hora de sair de San Juan e seguir com sua vida em Nova Iorque. Ao final de 2012, o artista foi para a cidade norte-americana procurando não apenas uma casa, mas também um lugar para montar seu estúdio e dar continuidade à sua carreira profissional, como afirmou em entrevista⁷¹. Desde 2010, René já demonstrava estar descontente com a Sony Music, gravadora com quem mantinham contrato desde o segundo álbum da banda, lançado em 2007, e isso era nítido em alguns de seus trabalhos, como no verso “*mi disquera no es Sony, mi disquera es la gente*”⁷² da canção *Calma Pueblo*, do álbum *Entren Los Que Quieran* (2010). Esse descontentamento aparece ainda mais enfático na faixa de introdução⁷³ do mesmo álbum. Após anunciar através da letra que aquele era o último disco da banda com a Sony, René completa:

*Nos deben dinero, tienen que pagar/ O para La Perla los vamos a llevar/ Si no nos quieren pagar/ No volveremos a firmar/ Nos cogieron por el culo/ Así que ahora vamos a pedirles/ Dos millones! Cuatro millones! Cinco millones más/ Cinco es muy poco, queremos diez. (CALLE 13, 2010)*⁷⁴

Si, amigos! Durante estos últimos años/ Calle 13 ha recibido muchas amenazas de muerte/ 12 Grammy's y nos han censurado en la radio!/ Pero no nos importa,

⁷⁰ Expressão em espanhol que significa “falar palavrão”.

⁷¹ <https://laopinion.com/2012/07/09/residente-se-muda-a-ny-pero-no-abandona-calle-13/>

⁷² Minha gravadora não é a Sony, minha gravadora são as pessoas (tradução livre).

⁷³ https://www.youtube.com/watch?v=4OWBteB_ePg

⁷⁴ Eles nos devem dinheiro, eles têm que pagar / Ou vamos levá-los para La Perla / Se não quiserem nos pagar / Não vamos assinar de novo / Eles foderam a gente / Então agora vamos pedir / Dois milhões! Quatro milhões! Mais cinco milhões / Cinco é muito pouco, queremos dez (tradução livre).

*porque/ El pueblo nos quiere apoyar!/ Ya no nos pueden parar!/ Uh!/ Y si te gusta el disco/ Por el Internet/ Lo puedes bajar y piratear! (CALLE 13, 2010)*⁷⁵

Mesmo que as declarações contra a Sony pareçam um grito rebelde de um artista insatisfeito, ao que tudo indica, René já planejava seguir um caminho profissional mais independente há um tempo e, aparentemente, foi bem sucedido ao tomar essa decisão. Segundo ele declarou em uma entrevista em 2015, a saída da Sony e a criação de um selo próprio foi uma necessidade. Apesar de o grupo se sentir livre para criar e expressar seu trabalho mesmo estando atrelado a uma empresa multinacional, o que faltava era a liberdade para controlar os ganhos financeiros gerados pelo trabalho do Calle 13. René segue explicando que a criação do próprio selo em nada mudou a liberdade de criação da banda e que, apesar de eles terem que trabalhar mais por possuírem uma estrutura menor, agora podem conhecer os prós e os contras de ambas as relações profissionais⁷⁶.

Dessa forma, em 2014, o grupo lançou seu próximo álbum através do selo *El Abismo*, criado por eles próprios. Além de ser um álbum independente, ele também difere dos outros trabalhos da banda por ter uma identidade musical mais existencial, com base nas letras das faixas que o compõe, como afirmou René. Segundo o artista, isso estaria relacionado à própria percepção acerca de sua vida. “De repente, comecei a ficar mais consciente, ou preocupado, sobre viver e morrer” (tradução livre), ele declara. “Eu pensei, talvez eu possa fazer algo maior do que política” (tradução livre). No momento desta declaração, René e a sua esposa na época, Soledad Fandino, estavam esperando o primeiro filho, Milo⁷⁷. Sendo assim, René estava ficando mais maduro e isso se refletia diretamente em sua obra, fazendo com que o álbum *Multi_Viral* ultrapassasse a relação de mercado com a Sony, transcendesse as fronteiras latinoamericanas e, ainda sim, mantivesse os traços rebeldes do artista de Porto Rico mas, dessa vez, com mais maturidade e uma projeção profissional global.

Esta transição em sua carreira nos faz observar um processo identitário fragmentado, que será demonstrado ao longo deste capítulo; se antes René era um icônico expoente da música latino-americana, agora ele passou a ser um representante da música global. E, para isso, passar a viver

⁷⁵ Sim, amigos! Nestes últimos anos/ Calle 13 recebeu muitas ameaças de morte/ 12 Grammys e nos censuraram na rádio!/ Mas não nos importamos, porque/ As pessoas querem nos apoiar!/ Não podem mais nos impedir!/ Uh!/ E se você gosta do álbum/ Na Internet/ Você pode baixá-lo e piratear! (tradução livre).

⁷⁶ <https://www.abc.es/cultura/musica/20150626/abci-calle13-residente-madrid-201506241517.html?ref=https:%2F%2Fwww.google.com%2F>

⁷⁷ <https://www.nytimes.com/2014/02/23/arts/music/calle-13-prepares-new-album-multiviral.html>

em uma das cidades com maior visibilidade global, não só em termos culturais, mas também econômicos, foi estratégico para o artista. Mesmo que ele não tenha deixado de se identificar com a América Latina, o que é visto sempre em seus discursos e canções, ele agora passou a fazer parte de um grupo de imigrantes latinos que residem nos Estados Unidos. Por mais que esse acontecimento não deslegitime toda a sua construção identitária enquanto porto-riquenho e latino-americano, indubitavelmente, a sua mudança para Nova Iorque faz com que ele entre em contato, através da vivência cotidiana, com a concepção do que é ser estadunidense.

Dessa forma, seu deslocamento geográfico colabora também com o deslocamento de sua subjetividade, criando um terceiro espaço para René, que deixa de ser habitante de Porto Rico – apesar de porto-riquenho – mas também não é estadunidense – apesar de viver nos Estados Unidos. Esse terceiro espaço, classificado por Homi Bhabha (1998) como entre-lugar está associado a um local de articulação de diferenças culturais, de exercício de subjetividades, onde não há uma definição identitária nítida, apesar de construída, como quando o sujeito se afirma porto-riquenho ou estadunidense. Mesmo não sendo um local de identidade cultural bem definida, o entre-lugar não é vazio de significado, pelo contrário, ele fomenta o espaço para a construção de novas significações que, muitas vezes, funcionam como estratégias de questionamento e ressignificação da cultura dominante, como enuncia Bhabha:

É na emergência dos interstícios – a sobreposição e o deslocamento de domínios da diferença – que as experiências intersubjetivas e coletivas de nação [*nationness*], o interesse comunitário ou o valor cultural são negociados. De que modo se formam sujeitos nos “entre-lugares”, nos excedentes da soma das ‘partes’ da diferença (geralmente expressas como raça/classe/gênero etc.)? De que modo chegam a ser formuladas estratégias de representação ou aquisição de poder [*empowerment*] no interior das pretensões concorrentes de comunidades em que, apesar de histórias comuns de privação e discriminação, o intercâmbio de valores, significados e prioridades pode nem sempre ser colaborativo e dialógico, podendo ser profundamente antagônico, conflituoso e até incomensurável? (BHABHA, 1998:20)

É possível vermos a mudança de René para os Estados Unidos não somente como algo estratégico para a sua carreira, mas também uma oportunidade de posicionamento e empoderamento diante do contexto imperialista norte-americano. Estando na fronteira (BHABHA, 1998) entre o que é ser porto-riquenho e o que é ser estadunidense, René amplia sua visibilidade em relação às estruturas de poder em um contexto de metrópole e colônia que o interessa a nível pessoal e profissional. Essa localização é seguida diretamente por um processo de fragmentação de sua identidade, desconstruída e reconstruída a partir de seu deslocamento enquanto sujeito da

modernidade (Hall, 1992), contrariando a ideia de singularidade das culturas de acordo com o pensamento pré-moderno. Esta fragmentação identitária, acompanhada diretamente pelo processo de globalização, o qual eu irei abordar melhor no terceiro capítulo, é resultado de uma substituição gradual do local pelo universal, onde “o apego ao local e ao particular dariam gradualmente vez a valores e identidades mais universalistas e cosmopolitas ou internacionais”, segundo Hall (1992, p. 97). Neste trabalho, podemos ver o mesmo movimento refletido na carreira de René, conforme exemplificarei adiante.

2.1 – “Los invito a caminar por la calle 13”⁷⁸

Findado o contrato com a gravadora Sony, após alguns anos de uma relação conturbada, o Calle 13 lançou o que - até agora - seria o último disco do grupo, antes de René iniciar sua carreira solo. *Multi_Viral* foi o nome dado ao álbum, que veio a público em 2014. O trabalho conta com 15 faixas, sendo a faixa de introdução narrada pelo escritor uruguaio Eduardo Galeano e as faixas de interlúdio marcadas pelas participações do líder espiritual lakota Vernon Foster e do ator colombiano John Leguizamo. Além disso, o disco recebe ainda parcerias com o músico cubano Silvio Rodríguez, o fundador do site WikiLeaks Julian Assange, a artista palestina Kamilya Jubran e o guitarrista estadunidense Tom Morello. De certo, não foram escolhas aleatórias e, adiante, irei contextualizar brevemente a vida e trajetória desses artistas de modo que possamos identificar traços que os conectem com o René e o Calle 13.

A primeira faixa do disco é a poesia *El Viaje*, recitada pelo próprio autor, Eduardo Galeano. Os versos, que narram o abraço como o mais importante gesto humano, são acompanhados de uma melodia suave que conduz o ouvinte até o trecho final da faixa, quando Galeano nos convida a caminhar pela Calle 13, assegurando de que nos sentiremos muito bem pois vamos estar bem acompanhados. Eduardo Galeano foi um escritor nascido em Montevideu, no Uruguai, onde passou maior parte de sua vida, exceto quando, em 1973, precisou exilar-se na Espanha pois tornou-se perseguido politicamente pelo regime militar no país. Alguns anos antes, em 1971, Galeano escreveu o que seria a sua grande obra, o livro *Las venas abiertas de América Latina*⁷⁹. O livro narra e analisa a história do território latinoamericano desde a sua invasão durante a colonização pelos povos europeus até a segunda metade do século XX, quando houve a

⁷⁸ Trecho narrado por Eduardo Galeano na faixa El Viaje do álbum Multi_Viral, lançado pelo Calle 13(2014)

⁷⁹ https://pt.wikipedia.org/wiki/Eduardo_Galeano

consolidação do imperialismo estadunidense no continente, de maneira política e cultural. Por ser um livro que condena a dominação política, econômica e territorial de outros países sobre a América Latina, o livro acabou de tornando icônico para a esquerda latinoamericana.

Para além do compartilhamento de ideais progressistas para a América Latina e o nítido interesse acerca das construções identitárias dos povos latinoamericanos, tal como René e o grupo Calle 13 transmitem através de suas canções, Galeano se aproximou ainda mais do artista ao assinar, em um ato simbólico, a Proclamação da República de Porto Rico, reivindicando a soberania do país diante dos Estados Unidos⁸⁰. O feito ocorreu em 2006 no Congresso Latino-Americano e Caribenho pela Independência de Porto Rico⁸¹, e contou ainda com a participação de renomados escritores latinoamericanos como Gabriel García Márquez, Mario Benedetti, Ernesto Sabato, Thiago de Mello e Carlos Monsiváis. Em 2015, logo após a morte do escritor uruguaio, René divulgou em suas redes uma carta que narra o encontro entre ele e Galeano, realizado para que o artista de Porto Rico propusesse a participação de Galeano no álbum *Multi_Viral*⁸².

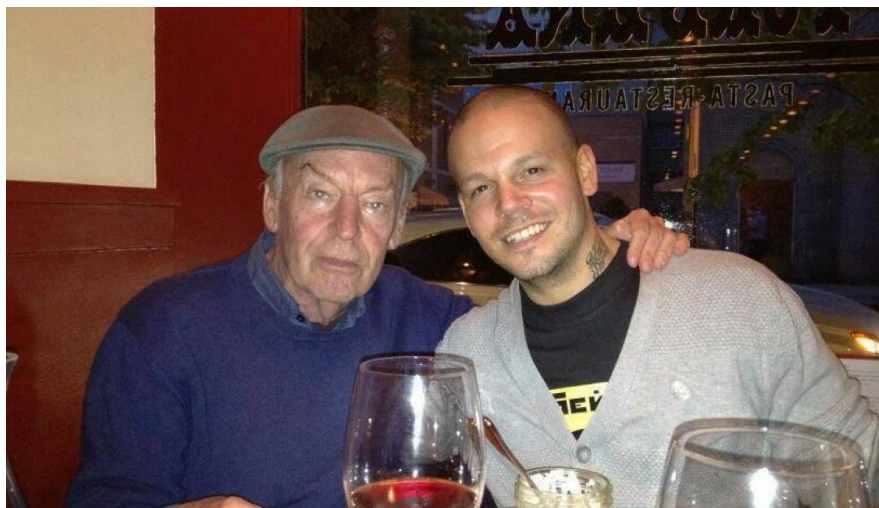


Figura 13 – Eduardo Galeano (à esq.) e René Pérez (à dir.)

O primeiro interlúdio do disco tem a participação de Vernon Foster, líder espiritual lakota e ativista indígena norte-americano desde 1968. Cursou psicologia e ciências sociais na Universidade de Minnesota e participa ativamente da construção de programas culturais e

⁸⁰ <https://memoria.ebc.com.br/cultura/2015/04/morre-aos-74-anos-o-escritor-eduardo-galeano>

⁸¹ https://pt.wikipedia.org/wiki/Congresso_Latino-Americano_e_Caribenho_pela_Independ%C3%Aancia_de_Porto_Rico

⁸² <https://vermelho.org.br/2015/04/17/eduardo-galeano-o-primeiro-gesto-humano-e-o-abraco/>

educacionais como professor e conferencista. Tal como René, tem uma relação conflituosa com o governo dos Estados Unidos por assumir uma postura resistente ao apagamento do modo de vida e memória de culturas tradicionais⁸³. A faixa do disco, que dura não mais de 40 segundos, é a entoação de um canto que remete à ancestralidade indígena, apresentando-nos uma prévia do “Residente”, trabalho que René viria a desenvolver posteriormente a partir da análise de seu DNA e a consequente descoberta que os múltiplos fragmentos de sua fisiologia se originaram a partir de diversos povos tradicionais espalhados pelo mundo.

A participação do ator e roteirista John Leguizamo vem no segundo interlúdio do álbum. Com o título *Stupid is as stupid does*, algo como “estúpido é quem faz estupidez”, a faixa se caracteriza por uma crítica à estupidez humana frente aos meios de comunicação de massa e às grandes corporações. Convidado por René para dar voz à narração, Leguizamo já mantinha uma relação pessoal com o portorriquenho desde que ele entregou a René o seu primeiro Grammy Latino⁸⁴. A parceria viria a se repetir 3 anos depois, desta vez no clipe da música *Somos Anormales*⁸⁵ lançado em 2017 por René já em carreira solo. Ambos os artistas carregam consigo o sotaque de latinoamericanos residentes nos Estados Unidos. Nascido em Bogotá, na Colômbia, Leguizamo se mudou para Nova Iorque ainda jovem e construiu sua carreira no ramo da comédia⁸⁶. Um de seus últimos trabalhos mais notórios foi a apresentação na Broadway do show *John Leguizamo Teaches Latin History for Morons*, que acabou sendo disponibilizado na Netflix em 2018. O show, criado por John depois de entender que seu filho, vítima de bullying na escola, precisava revidar as ameaças com fatos e informações, é um apanhado histórico que satiriza o apagamento de 3 mil anos de história latinoamericana em função dos processos de colonização. Com essa apresentação, Leguizamo busca não apenas entreter, mas também dialogar com os quase 7 milhões de latinos residentes nos Estados Unidos, motivando-os a ressignificar esse processo de apagamento cultural⁸⁷.

A faixa número 5 do álbum seria apenas mais uma canção de amor destoando de tantas canções de protesto, caso não fosse a parceria com o poeta e músico cubano Silvio Rodríguez. Rodríguez é um dos principais expoentes do movimento musical *Nueva Trova Cubana*⁸⁸, que

⁸³ <https://www.xamanismo.com.br/vernon-foster-a-voz-lakota-entrevista/>

⁸⁴ <https://hispanicize.com/replay-july/video-2-john-leguizamo/>

⁸⁵ https://www.youtube.com/watch?v=Q4KqFIK_F2w&has_verified=1

⁸⁶ <https://www.imdb.com/name/nm0000491/bio>

⁸⁷ https://www.youtube.com/watch?v=Wv_WfHm_G94

⁸⁸ <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-96427.html>

integra um movimento maior chamado *Nueva Canción Latinoamericana*⁸⁹, surgido nos anos de 1960, sendo caracterizado pela participação de artistas que compunham canções de protesto criticando, especialmente, os regimes ditatoriais que ocorriam na América Latina naquele período. No intuito de frear o avanço das influências culturais vindas dos Estados Unidos e Europa, disseminadas principalmente através dos meios de comunicação de massa, as canções do movimento também eram marcadas pelo resgate de elementos folclóricos e tradicionais da música latinoamericana, tornando-se assim uma ferramenta de resgate e reconstrução das memórias e identidades de povos originários da América Latina. Além de Rodríguez, podemos citar ainda o cubano Pablo Milanés, os chilenos Violeta Parra e Víctor Jara, os argentinos Atahualpa Yupanqui e Mercedes Sosa, dentre outros artistas como componentes deste movimento⁹⁰.

De certo, as participações mais importantes ocorrem na faixa 6, homônima ao título do disco. Não apenas pelo talento artístico e pela visibilidade política daqueles que compartilham a composição com o Calle 13 mas, principalmente, pelo caráter simbólico que tais participações carregam. De acordo com o propósito deste capítulo, que tem como objetivo analisar e complexificar o processo de transição de René de indivíduo latinoamericano para indivíduo sulista global, a reunião de uma cantora palestina e um músico estadunidense com uma banda porto-riquenha é passível de análise para além das nacionalidades destes artistas. É preciso observar todo o contexto político e social em torno deles. Além disso, a faixa conta também com a participação de Julian Assange, criador da organização WikiLeaks, portal responsável pela veiculação de documentos confidenciais, dentre os quais estão informações vazadas anonimamente sobre a invasão dos Estados Unidos ao Afeganistão e a participação do país na Guerra do Iraque. Por serem questões que precisam de um aprofundamento maior, irei abordar essas participações de maneira mais detalhada no próximo tópico deste capítulo.

Para além das composições e parcerias, o álbum demonstra ao que veio de cara, pelo nome e pela capa. Observando inicialmente a figura que estampa o álbum, notamos uma multidão. Olhando com mais calma, percebemos que esta multidão é composta por dois lados. De um lado, existem pessoas vestindo uniformes, capacetes e empunhando armas. Ao que tudo indica, seriam policiais. Do outro, percebemos uma diversidade quanto às características físicas, vestimentas e ações destas pessoas, representando a diversidade da sociedade civil. Outro ponto importante a se

⁸⁹ <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-96422.html>

⁹⁰ https://en.wikipedia.org/wiki/Nueva_canci%C3%B3n

notar é que, no centro do grupo de policiais, há a figura de uma pessoa caída ao chão, rodeada por uma poça de sangue. Se, de um lado, há policiais com armas de fogo, de outro, há civis com pedaços de pau, faixas e cartazes. De longe, vemos que as multidões se enfrentam ao passo que formam o texto “C13”, de Calle 13. No vídeo promo divulgado no canal do grupo no YouTube⁹¹, conseguimos analisar ainda com mais detalhes toda a composição da imagem e da proposta da capa.



Figura 14 – Capa do álbum *Multi_Viral*



⁹¹ <https://www.youtube.com/watch?v=tU8qgvxhroo>

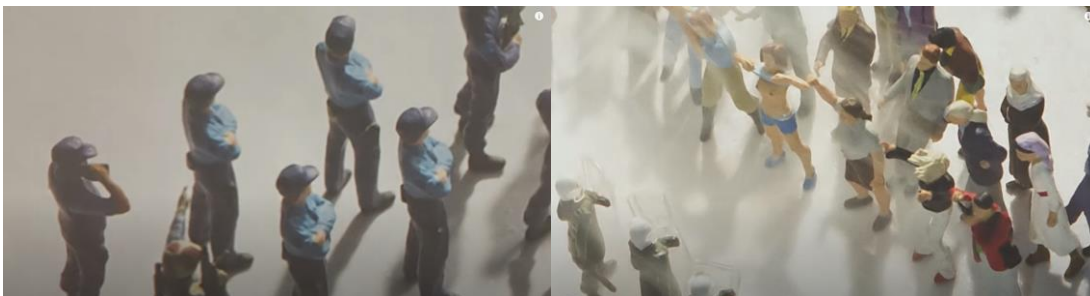


Figura 15 – Detalhes da capa do álbum *Multi_Viral*

O título *Multi_Viral*, que também dá nome à faixa 6 do disco, nasceu da ideia de disponibilizar o álbum digitalmente para todos aqueles que comprassem o ingresso para o show de lançamento da turnê do disco, que ocorreu no dia 1º de março de 2014 no Estádio Ferrocarril Oeste, localizado em Buenos Aires, na Argentina. O intuito era viralizá-lo através do seu compartilhamento via internet, como sugere Eduardo Cabra em uma entrevista ao The New York Times: “Eles sairão do show com este álbum e então todas as músicas estarão em seus computadores e, definitivamente, eles farão o upload das músicas para eu sei lá onde. Portanto, o conceito multiviral vai ser real” (tradução livre). René completa ainda a fala do irmão, recordando que o sucesso do grupo se deu muito por conta do compartilhamento boca a boca e da viralização possível no início da trajetória percorrida por eles: “É assim que as pessoas vão saber sobre este álbum. Não é porque vai estar na sua cara. Não é porque vai ter 20.000 outdoors. É porque as pessoas vão falar sobre isso. É assim que tem sido para nós desde o início. Tem sido viral” (tradução livre)⁹².

Além disso, outras ações foram realizadas de modo que o compartilhamento do trabalho se desse de maneira ainda mais ágil. Inicialmente planejado para ser lançado publicamente também no dia 1º de março, o grupo acabou liberando o álbum alguns dias antes no iTunes e em lojas digitais⁹³. Em novembro do ano anterior, um vídeo-letra da faixa-título do disco foi divulgada para o público via Twitter⁹⁴. Cerca de um mês depois, o grupo divulgou, através de seu canal oficial no YouTube, o videoclipe da canção⁹⁵, que teve como locação o território palestino. Tal como a letra, o clipe é repleto de referências e elementos visuais que remetem a conflitos históricos e

⁹² <https://www.nytimes.com/2014/02/23/arts/music/calle-13-prepares-new-album-multiviral.html>

⁹³ <https://www.billboard.com/articles/columns/latin-notas/5922996/calle-13s-multiviral-drops-a-day-early>

⁹⁴ <https://www.billboard.com/articles/columns/latin/5785909/calle-13-releases-multiviral-with-help-from-julian-assange-tom>

⁹⁵ <https://www.billboard.com/articles/columns/latin/5839685/calle-13-unleashes-multiviral-video-shot-on-west-bank-with-tom/>

movimentos sociais, já comumente trabalhado por René em suas composições. Entretanto, o que a canção *Multi_Viral* tem de novo é que, pela primeira vez durante a trajetória do grupo, questões relacionadas a conflitos identitários e culturais que transcendem o continente americano são abordadas como tema central por René, nos fazendo entender que o artista alongou sua mirada para além do oceano atlântico e encontrou outros pares em territórios mais distantes.

2.2 – “Un mensaje contundente convierte a cualquier teniente en un tiburón sin dientes”⁹⁶

Como mencionado anteriormente, a faixa-título do álbum *Multi_Viral* tem importância significativa para as análises deste capítulo, não apenas pelo conteúdo da letra e a narrativa de seu videoclipe, mas também pelas participações de Kamilya Jubran, Tom Morello e, principalmente, de Julian Assange. Dessa forma, antes de analisar a letra e o videoclipe da canção, acredito ser importante contextualizar essas participações, tal como fiz com as outras parcerias firmadas por René no restante do disco.

Durante o refrão da música, percebemos uma segunda voz cantando em árabe. Esta é Kamilya Jubran. A musicista cresceu em um vilarejo palestino chamado Al Rameh, situado ao norte de Israel. Seu pai, professor de música e luthier, introduziu Kamilya à música clássica árabe e apresentou a ela o Oud, tradicional instrumento de corda palestino⁹⁷. Aos 18 anos, a artista se mudou para Jerusalém, onde cursou Serviço Social na Universidade Hebraica e começou a construir sua carreira musical, juntando-se ao grupo musical Sabreen, do qual foi integrante por cerca de 20 anos. Em 2002, decidiu seguir carreira solo e se mudou para a Europa. Atualmente ela vive em Paris⁹⁸. Kamilya escreveu, junto com a diretora Anne-Marie Haller, o documentário *Telling Strings*, lançado em 2007. O filme conta a história da família Jubran e foca principalmente no contraste entre a vida de seu pai, Elias Jubran, nascido em 1933, e seus filhos, duas gerações de palestinos que tiveram vidas bem distintas. Enquanto Elias permaneceu em Al Rameh, Kamilya e seus irmãos se mudaram para Jerusalém, enfrentando a dificuldade de continuar se desenvolvendo dentro de uma cultura palestina ao mesmo tempo em que estavam subordinados ao

⁹⁶ Trecho da canção *Multi_Viral* (2013) do álbum homônimo, lançada pelo Calle 13.

⁹⁷ https://pt.wikipedia.org/wiki/Kamilya_Jubran#cite_note-3

⁹⁸ <http://www.kamilyajubran.com/bio.htm>

Estado ameaçador de Israel. Segundo a sinopse do documentário, “o filme questiona a identidade cultural entre protesto, resignação e esperança”⁹⁹ (tradução livre).

Para compor a canção *Multi_Viral*, o Calle 13 contou com a participação do guitarrista Tom Morello, que ficou conhecido por seu trabalho com a banda Rage Against the Machine. Nascido em Nova Iorque, Tom é filho de Mary Morello, uma historiadora, professora e ativista com um vasto caminho permeado por lutas políticas ao longo da segunda metade do século XX. Com cerca de 25 anos, na década de 1950, Mary, contrariando o papel social de mães e donas de casa atribuído às mulheres, decidiu permanecer solteira e embarcar em navios cargueiros disposta a conhecer o mundo. Isso fez com que ela desenvolvesse sua atuação política não apenas nos Estados Unidos, mas também na Rússia, na África e na América do Sul. No país eurasiático, Mary buscava complexificar a configuração da União Soviética em meio ao contexto de Guerra Fria com os EUA; na África, ela atuava contra a colonização inglesa e o apartheid; e na América do Sul, Mary lutava contra os Esquadrões da Morte, grupo associado aos regimes militares no continente.

Em 1960, Mary embarcou para o Quênia, onde permaneceu por cerca de 3 anos, encontrando um país colonizado e explorado sob domínio da Inglaterra. Além de se identificar com a luta política da população queniana, a mãe de Tom conheceu Ngethe Njoroge, um guerrilheiro queniano integrante do grupo pró-independência *Mau-Mau*¹⁰⁰, que viria a ser o pai de Tom. Os dois permaneceram juntos no Quênia até o ano de 1963, quando o país se tornou independente, mudando-se para Chicago, nos Estados Unidos, logo depois. Em 1965, o casal se mudou para Nova Iorque, local onde Tom nasceu em maio do mesmo ano. Antes de Tom completar 2 anos, porém, seu pai voltou para o Quênia, seguindo com sua carreira de político e diplomata¹⁰¹.

Filho de uma mãe branca descendente de europeus e de um pai negro africano, desde criança Tom tem uma percepção complexa sobre sua etnia e relata que experienciou diversas situações racistas por conta da cor de sua pele e de seu cabelo afro. Ele afirma que “crescendo em Libertyville [Illinois, EUA], era negro. Era a única pessoa com um afro. Comentavam abertamente sobre as costas e a palma da minha mão ter cor diferentes. Olhavam minha gengiva. Tocavam meu cabelo. Eu era como um unicórnio negro. Nenhum pai branco deixava a filha sair comigo”. Mesmo

⁹⁹ <http://www.balzli-fahrer.ch/index.php?aid=25-2>

¹⁰⁰ https://pt.wikipedia.org/wiki/Revolta_dos_Mau-Mau

¹⁰¹ <https://rollingstone.uol.com.br/noticia/conheca-mary-morello-mae-de-tom-morello-aos-96-ativista-politica-favor-do-rock-e-contra-o-racismo/>

tendo sua raça questionada por parte de seus fãs que não o reconhecem como um homem negro, Morello segue sendo um ativista antirracismo e menciona que o questionamento do público sobre sua cor - quase sempre vindo de pessoas brancas - é considerado um problema para ele por ir contra à construção de sua identidade¹⁰².

A atuação ativista de Morello, que veio de berço, se reflete também na banda responsável pela visibilidade do músico. Rage Against the Machine - ou Raiva Contra a Máquina, em tradução livre - é uma banda criada em 1991 conhecida pela visão política revolucionária de esquerda de seus membros, principalmente Tom e o vocalista de origem mexicana Zack de la Rocha¹⁰³. O posicionamento de seus membros é refletido em suas canções, a exemplo de *Killing in the Name*¹⁰⁴, canção assinatura da banda, que é lida como um protesto contra o racismo institucional e a brutalidade policial. Neste ano, a canção foi reproduzida e entoada por manifestantes¹⁰⁵ em uma série de protestos ocorridos na cidade de Portland, nos Estados Unidos, após o assassinato de George Floyd em maio pela polícia norte-americana¹⁰⁶. O ocorrido ganhou visibilidade na mídia e Tom compartilhou uma das notícias em seu twitter, estimulando o uso da canção. De volta, o guitarrista recebeu o apoio de alguns fãs e a reprovação de outros. Um seguidor questionou se Tom não se importava que a imagem da banda ficasse atrelada à jovens indisciplinados que querem o comunismo, ao que Tom respondeu “é exatamente isso que queremos”¹⁰⁷.

Outro ponto que não pode deixar de ser mencionado é a prática que Morello tem de levar ao palco mensagens de protesto escritas no corpo de sua guitarra, tal como René usualmente faz utilizando o seu dorso e camisetas. A seguir, trago algumas imagens que demonstram causas defendidas pelos artistas.

¹⁰² <https://rollingstone.uol.com.br/noticia/boa-parte-do-meu-publico-surta-quando-digo-que-sou-negro-desabafa-tom-morello/>

¹⁰³ https://pt.wikipedia.org/wiki/Rage_Against_the_Machine#Vis%C3%B5es_pol%C3%ADticas_e_ativismo

¹⁰⁴ https://en.wikipedia.org/wiki/Killing_in_the_Name#Composition

¹⁰⁵ <https://consequenceofsound.net/2020/07/portland-protesters-rage-against-the-machine-federal-agents/>

¹⁰⁶ https://en.wikipedia.org/wiki/George_Floyd_protests_in_Portland,_Oregon

¹⁰⁷ <https://rollingstone.uol.com.br/noticia/fa-questiona-tom-morello-sobre-comunismo-e-leva-aquela-resposta-e-o-que-queremos/>



Figura 16 - Uribe Para Bases Militares (tradução livre) - Referência feita por Pérez ao ex-presidente da Colômbia Álvaro Uribe na apresentação dos Prêmios MTV Latinoamérica em 2009.



Figura 17 - Força Mapuche (tradução livre) - Referência feita por Pérez aos Indígenas Mapuches no Festival de Viña del Mar em 2011.

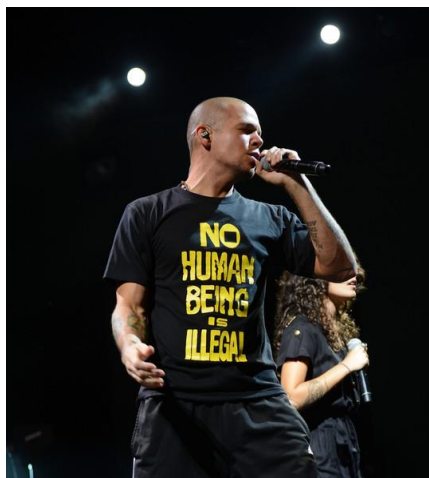


Figura 18 - Nenhum Ser Humano é Ilegal (tradução livre) em apresentação de Pérez em Festival no Brooklyn, Nova Iorque, em 2012.



Figura 19 - Ayotzinapa faltam 43 - Referência feita por Pérez na apresentação do Grammy Latino em 2014 aos 43 estudantes mexicanos assassinados pelo Estado.



Figura 20 - Menção feita por Morello ao Partido Comunista peruano “Sendero Luminoso”, considerado organização terrorista nos Estados Unidos.



Figura 21 - Armem os Sem-Teto (tradução livre).



Figura 22 - Foda-se o Trump, atual presidente dos EUA (tradução livre).

A composição da letra da música *Multi_Viral* contou ainda com a colaboração do jornalista australiano Julian Assange, que ficou conhecido mundialmente após a criação, em 2006, do portal de publicações WikiLeaks, sediado na Suécia. Com o objetivo de divulgar documentos confidenciais obtidos de empresas e agências governamentais do mundo todo, o site permite que qualquer pessoa submeta informações, tendo a garantia de que, quando elas forem publicadas, os autores permanecerão anônimos. Antes de serem veiculadas, contudo, os editores do portal verificam a veracidade das informações, tornando visíveis apenas aquelas consideradas integralmente verdadeiras. Em 2010, por conta de diversas publicações envolvendo a atuação dos Estados Unidos na Guerra do Afeganistão e na Guerra do Iraque, inclusive o vazamento de um vídeo em que mostra militares norte-americanos atirando e matando civis e jornalistas de cima de um helicóptero em Bagdá¹⁰⁸, o portal foi alvo de diversos processos judiciais, sabotagens e críticas encabeçadas pelo governo dos Estados Unidos, grandes corporações e figuras políticas¹⁰⁹.

Em agosto de 2010, um mês após o vazamento de documentos referentes à Guerra no Afeganistão, Assange, que é australiano, entrou com um pedido de residência na Suécia, por conta de leis no país que oferecem proteção a denunciantes. O pedido, contudo, foi negado pela migração sueca, que não divulgou publicamente o motivo da rejeição. Os Estados Unidos, contudo, já tinham emitido um alerta sobre o potencial dano que as publicações sobre a Guerra no Afeganistão,

¹⁰⁸ https://pt.wikipedia.org/wiki/Ataque_a%C3%A9reo_a_Bagd%C3%A1_em_12_de_julho_de_2007

¹⁰⁹ <https://olhardigital.com.br/noticia/o-que-e-o-wikileaks-saiba-mais-sobre-o-site-criado-por-julian-assange/84650>

disparadas em julho daquele ano, poderiam causar aos agentes militares norte-americanos¹¹⁰. Além disso, Assange estava sendo investigado por ter sido acusado de estuprar duas mulheres em território sueco durante a visita ao país naquele mês, o que, posteriormente, gerou um mandado de prisão internacional para o jornalista¹¹¹. O australiano negou as acusações, afirmando fazer parte de uma campanha de difamação organizada por supostos opositores ao WikiLeaks vinculados aos Estados Unidos¹¹². Em novembro de 2019, contudo, as autoridades suecas arquivaram a investigação contra Assange por ter se passado um longo tempo sem que houvesse fechamento do caso¹¹³.

Após passar dois anos em prisão domiciliar em Londres, para evitar sua prisão na Suécia e a consequente extradição para os Estados Unidos, onde ele responderia por acusações de espionagem, Assange se refugiou na embaixada do Equador em Londres¹¹⁴, por onde permaneceu ao longo de 7 anos sem poder sair do prédio sob ameaça de ser preso e extraditado. Na ocasião, o presidente do Equador era Rafael Correa, conhecido por seguir uma vertente política de esquerda e nacionalista, aproximando-se de convicções ideológicas semelhantes aos dos ex-presidentes latinoamericanos Hugo Chávez e Evo Morales¹¹⁵, sendo todos eles expressamente contrários aos ideais capitalistas dos Estados Unidos. A relação entre Assange e o país da América do Sul vinha se tornando cada vez mais estreita, principalmente após o jornalista ter entrevistado Correa, em abril de 2012, para o seu programa *World Tomorrow*, apresentado pela rede de televisão russa RT¹¹⁶. Conceder refúgio para o australiano poderia ser considerado uma via de mão dupla, uma vez que, além de Assange ter sua proteção garantida dentro da Embaixada equatoriana em Londres, Rafael Correa fortaleceria sua imagem internacional de líder político antiimperialista e desconstruiria sua imagem autoritária em relação à liberdade de imprensa no Equador¹¹⁷¹¹⁸.

Tendo Correa como forte aliado à causa de Julian Assange, a permanência do jornalista australiano na Embaixada equatoriana se deu sem maiores problemas até 2017, quando Lenín Moreno foi eleito novo presidente do país latinoamericano. As expectativas em relação a Moreno,

¹¹⁰ <https://www.bbc.com/news/world-europe-11570283>

¹¹¹ <https://www.theguardian.com/media/2010/dec/17/julian-assange-sweden>

¹¹² <https://www.bbc.com/news/world-europe-11803703>

¹¹³ <https://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2019/11/19/suecia-arquiva-investigacao-de-estupro-contrafundador-wikileaks.ghtml>

¹¹⁴ <https://www.bbc.com/news/uk-35490108>

¹¹⁵ https://pt.wikipedia.org/wiki/Rafael_Correa

¹¹⁶ https://www.youtube.com/watch?v=6cmSveKM_Co

¹¹⁷ <http://g1.globo.com/mundo/noticia/2012/08/a-motivacao-de-rafael-correa-para-dar-asilo-a-assange.html>

¹¹⁸ https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2012/06/120620_assange_equador_rc

que foi vice-presidente ao lado de Rafael Correa entre os anos de 2007 e 2013, era de que ele desse continuidade ao projeto de Revolução Cidadã¹¹⁹ implementado pelo antigo presidente, contudo, ao assumir o poder em 2017, Moreno implementou medidas neoliberais, renunciando, inclusive, à aliança bolivariana com Cuba e Venezuela, o que tornou o país da América Latina mais próximo aos Estados Unidos¹²⁰. Já em seu primeiro ano de governo, Lenín Moreno demonstrou que lidaria com Assange de forma mais rígida que seu predecessor e, em março de 2018, as autoridades equatorianas cortaram o acesso do jornalista à internet, o deixando incomunicável, após ele ter descumprido “o compromisso escrito que assumiu com o Governo no final de 2017, pelo qual se obrigava a não emitir mensagens que representassem uma ingerência em relação a outros Estados”¹²¹.

Quase um ano depois, em abril de 2019, após Moreno ter afirmado que membros do WikiLeaks fizeram ameaças ao governo equatoriano e que o jornalista não cumpriu com o protocolo de convivência estabelecido pelo Equador, houve a decisão de retirada do asilo diplomático concedido a Assange¹²². Apesar de o presidente equatoriano ter afirmado que negociou com a Grã-Bretanha que o jornalista australiano não poderia ser entregue a nenhum país onde ele pudesse ser torturado ou condenado à pena de morte¹²³, a decisão de Moreno gerou revolta de apoiadores de Assange e, principalmente, do ex-presidente Rafael Correa, que afirmou em entrevista que a medida tomada por Lenín é ilegal, ferindo o acordo de asilo, onde fica entendido que o Estado que dá asilo não pode jamais entregar o asilado a quem o persegue e que essas e outras medidas enfraquecem a soberania internacional do Equador¹²⁴. Atualmente, o fundador do WikiLeaks encontra-se detido pela polícia britânica em Londres enquanto o seu processo judicial está em andamento. Ele está sujeito ao pedido de extradição emitido pelos Estados Unidos e a uma possível condenação de 175 anos de prisão por espionagem¹²⁵.

¹¹⁹ <https://vermelho.org.br/2017/01/17/equador-completa-10-anos-de-revolucao-cidada/>

¹²⁰ https://brasil.elpais.com/brasil/2019/04/11/internacional/1554991630_230986.html

¹²¹ https://brasil.elpais.com/brasil/2018/03/28/internacional/1522259128_014157.html

¹²² <https://twitter.com/i/status/1116271455602393088>

¹²³ <https://agenciabrasil.ebc.com.br/internacional/noticia/2019-04/moreno-diz-ter-negociado-condicoes-para-entregar-assange>

¹²⁴ <https://www.brasildefato.com.br/2019/04/11/prisao-de-assange-e-vinganca-pessoal-do-presidente-equatoriano-diz-rafael-correa>

¹²⁵ <https://expresso.pt/internacional/2020-09-07-Julgamento-de-Assange-retomado-em-Londres.-Fundador-da-Wikileaks-arrisca-pena-de-175-anos>



Figura 23 - Em 2012, Assange faz pronunciamento em sacada de prédio da Embaixada equatoriana.



Figura 24 - Em 2019, momento em que Assange é detido pela polícia britânica.

Acredito ter sido necessário esse aprofundamento na trajetória de Julian Assange a partir do ano de 2010 pois essas informações explicitam que o jornalista tem um posicionamento público muito bem definido, sendo considerado um perseguido político e inimigo de Estado dos Estados Unidos. René, ao firmar parceria com Assange em meio a um contexto político internacional conturbado, tornou nítido que a sua escolha foi proposital. A composição da canção foi feita em 2013 na Embaixada equatoriana em Londres. René relata, em entrevista ao programa de rádio La Ventana, que entrou em contato com Rafael Correa, na época presidente do Equador, e assim pôde chegar até o jornalista na Embaixada. O artista porto riquenho passou cerca de 4 dias indo visitar Assange enquanto trabalhavam na canção, período que foi documentado e lançado em forma de

trailer no canal do YouTube da banda¹²⁶. Contrariando o que a mídia propagava sobre a arrogância de Assange, René conta que foi bem recebido pelo fundador do WikiLeaks, que demonstrou interesse em sua proposta¹²⁷.



Figura 25 – Encontro de René (à esq.) com Julian Assange (à dir.) na Embaixada equatoriana em Londres.

O processo de criação da canção “*Multi_Viral*” foi algo extraordinário se comparado às composições de René. Em declaração à Agência EFE, o artista de Porto Rico declarou que a proposta era fazer uma letra que conectasse todo o mundo às situações sociais vividas na época. “Queríamos, por meio de uma canção, que todo o mundo se conectasse. Queria usar a voz do povo para escrever”, afirma René¹²⁸. Para isso, foi utilizado o Twitter, de modo que o público pudesse expressar suas ideias e reunir sugestões através da hashtag #JulianAssangeCalle13. Para estimular a participação do público, René twittou, utilizando o perfil do Calle 13 na rede social, alguns questionamentos e provocações, insinuando que utilizariam as ideias dos usuários de forma manipulada, tal como os grandes meios de comunicação fazem com os artistas. Em contrapartida, recebeu milhares de respostas, como os exemplos abaixo, retirados já traduzidos do portal Global Voices Online¹²⁹.

¹²⁶ https://www.youtube.com/watch?v=WJTDz_OjUes

¹²⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=g1tx6e22vsI&t=16s>

¹²⁸ <https://www.redebrasilatual.com.br/cultura/2013/12/dupla-calle-13-grava-na-palestina-musica-escrita-com-julian-assange-5867/>

¹²⁹ <https://pt.globalvoices.org/2013/06/24/julian-assange-calle-13-e-usuarios-do-twitter-escrevem-cancao-em-parceria/>

Tradução

Citação original

“ **@Calle13Oficial: Por que vocês não confiam nos serviços de segurança? #JulianAssangeCalle13**

Tradução

Citação original

“ **@FabrielGara: #JulianAssangeCalle13** Como confiaria em alguém cujo trabalho é estar disposto a me matar?

Tradução

Citação original

“ **@AngelCouvertier: A segurança nacional nasce e se mantém com o sangue dos inocentes #JulianAssangeCalle13**

Tradução

Citação original

“ **@Calle13Oficial: Por que não confiam na justiça? #JulianAssangeCalle13**

Tradução

Citação original

“ **@BosqueDavid: @Calle13Oficial#JulianAssangeCalle13** A Justiça virou um bem de mercado exclusivo, só a recebe quem pode pagar por ela

Tradução

Citação original

“ **@polilo_6: @Calle13Oficial** a justiça tem diferenças sociais, há uma justiça para os ricos e outra para os pobres **#JulianAssangeCalle13**

O resultado da composição foi uma canção enérgica, que visa incendiar as ideias relacionadas aos abusos de autoridade e enfatiza a importância de movimentos sociais, a exemplo do *Yo Soy 132*, movimento organizado em 2012 por estudantes universitários mexicanos que reivindicavam, dentre outros pontos, a democratização dos meios de comunicação¹³⁰, e do *15M*,

¹³⁰ https://pt.wikipedia.org/wiki/Yo_Soy_132

como ficou conhecida a série de manifestações na Espanha em 2011 que tinham como tema o questionamento da representatividade política para a população. Além disso, a canção do Calle 13 também critica a manipulação de informação exercida pelos grandes meios de comunicação, desde a sua proposta de criação até a sua versão final, como é exemplificado através dos trechos abaixo.

El estado nos teme/ Porque al mismo tiempo somos 132 y 15M/ Si la prensa no habla/ Nosotros damos los detalles/ Pintando las paredes/ Con aerosol en las calles/ Levanto mi pancarta y la difundo/ Con solo una persona que la lea/ Ya empieza a cambiar el mundo! (CALLE 13, 2013)¹³¹

We live in the world that your propaganda made/ But where you think you are strong you are weak/ Your lies tell us the truth we will use against you/ Your secrecy shows us where we will strike/ Your weapons reveal your fear for all to see/ From Cairo to Quito a new world is forming/ The power of people armed with the truth (ASSANGE, 2013)¹³²

Ambientado em um contexto de guerra no território da Palestina, a narrativa do vídeo mostra um menino que já acorda apreensivo, calça seus sapatos e guarda um livro dentro de sua mochila, onde vemos, entre as folhas do livro, uma cartucheira própria de um fuzil (figura 26). Saindo de sua casa, ao caminhar pela rua, o garoto se depara com um grupo de soldados uniformizados e armados, também com fuzis (figura 27). Ele passa pelos soldados de forma receosa, troca olhares com um deles e segue caminho. Passando por becos e escombros, o rapaz para diante de um muro e escreve uma mensagem em árabe, utilizando um spray de tinta. Outro rapaz manda um sinal do alto de um prédio. Eles se encontram dentro do prédio e juntam a cartucheira com o restante do corpo da arma. O segundo rapaz sai do prédio carregando ambas as partes em uma bolsa e, de maneira apressada, segue desviando de pessoas no meio de feiras e becos. O menino chega em seu destino e encontra um terceiro garoto dentro de uma casa. Eles começam a manejar as partes da arma e ferramentas, como se estivessem montando algo. Vemos então o braço de uma guitarra e percebemos que eles construíram um instrumento musical a partir das peças do fuzil (figura 28).

¹³¹ O estado nos teme/ Porque ao mesmo tempo somos 132 e 15M/ Se a imprensa não fala /Nós damos os detalhes/ Pintando as paredes/ Com aerossol nas ruas/ Levanto e espalho minha bandeira/Se apenas uma pessoa ler/ Já começa a mudar o mundo! (Tradução livre).

¹³² Vivemos no mundo que a sua propaganda fez/ Mas onde você acha que é forte você é fraco/ As suas mentiras nos dizem a verdade que usaremos contra você/ O seu segredo nos mostra onde iremos atacar/ As suas armas revelam o seu medo pra todos verem/ Do Cairo a Quito um novo mundo está se formando/ O poder das pessoas armadas com a verdade (tradução livre).



Figura 26 – Imagem retirada do videoclipe da canção *Multi_Viral*



Figura 27 - Imagem retirada do videoclipe da canção *Multi_Viral*



Figura 28 - Imagem retirada do videoclipe da canção *Multi_Viral*

A inspiração para o clipe, segundo o diretor Kacho López Mari, veio do trabalho do músico e ativista colombiano César López, que constrói guitarras utilizando a estrutura de armas como fuzis e escopetas. Ainda segundo Mari, a transformação de ferramentas de destruição em ferramentas de criação tem o intuito de enviar uma mensagem de paz para locais onde haja esse

tipo de conflito. Já a escolha do local para filmagem, segundo René, partiu da vontade de compartilhar a situação da Palestina através da música, que é a sua forma de expressão. Dessa forma, o artista porto riquenho demonstrou já haver uma empatia e identificação com questões sociais que transcendem o território latinoamericano e ganham dimensão global. Suas ideias são retificadas ainda por meio da afirmação de que “em nível global há um sofrimento coletivo, uma militância está acontecendo”¹³³.

Através da escolha das parcerias mencionadas para a construção do álbum *Multi_Viral*, podemos perceber que o alcance artístico de René vai se alargando cada vez mais se compararmos com a trajetória inicial de sua carreira. Esse movimento de expansão de parcerias é ainda mais expressivo em sua carreira solo, conforme vou explicar no terceiro capítulo. Isso faz com que este álbum do Calle 13 seja reflexo da complexidade do mundo moderno, multicultural (Hall, 2003) e hibridizado (Canclini, 1997), em oposição à dominação de culturas hegemônicas, consideradas puras, e, neste trabalho, representadas pelos Estados Unidos e Europa. Esse processo é ainda mais significativo quando pensamos na nacionalidade e nos posicionamentos políticos desses artistas parceiros, que seguem uma lógica cultural subalterna e atuam como resistência ao modo de vida dominante. Se por um lado temos uma tentativa de homogeneização cultural, ativada através do imperialismo norte-americano, conforme foi trabalhado no primeiro capítulo desta dissertação, por outro lado temos múltiplas culturas subalternas organizadas horizontalmente como forma de resistência à tentativa de apagamento.

Juntamente com as tendências homogeneizantes da globalização, existe a "proliferação subalterna da diferença". Trata-se de um paradoxo da globalização contemporânea o fato de que, culturalmente, as coisas pareçam mais ou menos semelhantes entre si (um tipo de americanização da cultura global, por exemplo). Entretanto, concomitantemente, há a proliferação das "diferenças". O eixo "vertical" do poder cultural, econômico e tecnológico parece estar sempre marcado e compensado por conexões laterais, o que produz uma visão de mundo composta de muitas diferenças "locais", as quais o "global-vertical" é obrigado a considerar. (HALL, 2003:60)

Ao passo que René reúne diversos sujeitos integrantes de múltiplas culturas para a construção deste álbum, ao entrar em contato com estes artistas, ele experimenta diversas formas de (re)territorialização, assumindo então uma postura de sujeito multiterritorial (Haesbaert, 2007). Isso fica ainda mais evidente porque René não se desvincula de seu território original, ou seja, a

¹³³ <https://www.redebrasilatual.com.br/cultura/2013/12/dupla-calle-13-grava-na-palestina-musica-escrita-com-julian-assange-5867/>

América Latina, pelo contrário, ele continua produzindo conteúdo e significando sua relação com o local. Assim, ele está sujeito a intensificação e complexificação de um processo de (re)territorialização muito mais múltiplo, formado a partir da vivência concomitante de diversos territórios em constante processo de configuração e reconfiguração cultural.

A multiterritorialidade contemporânea inclui assim uma mudança não apenas quantitativa - pela maior diversidade de territórios que se colocam ao nosso dispor (ou, pelo menos, das classes e grupos mais privilegiados) - mas também qualitativa, na medida em que temos hoje a possibilidade de combinar de uma forma inédita a intervenção e, de certa forma, a vivência, concomitante, de uma enorme gama de diferentes territórios e ou territorialidades. (HAESBAERT, 2007:37)

2.3 – “From Cairo to Quito a new world is forming”¹³⁴

Antes de tentarmos entender porque René se identifica com a atual situação política e cultural do povo palestino, é preciso que haja uma breve contextualização sobre o que se passa na região que é ocupada por eles. A Palestina, região que está localizada entre o Rio Jordão e o Mar Mediterrâneo, no Oriente Médio, é considerada sagrada por muçulmanos, judeus e cristãos em função de seu caráter histórico e religioso. Atualmente, ela é ocupada por judeus e árabes, que disputam o território desde o século XIX. Após a Segunda Guerra Mundial, com a perseguição de judeus na Europa, o povo hebreu migrou massivamente para a região palestina, que era controlada pelo Reino Unido e ocupada em sua grande parte por árabes muçulmanos, o que provocou o início do conflito como conhecemos hoje. Visando o fim dos conflitos, em 1947, a ONU elaborou uma resolução que dividia a região palestina em dois Estados, um palestino, destinado à população árabe, e um judeu¹³⁵.

Em 1948 foi criado o Estado judeu de Israel, o que provocou a reação de países vizinhos que tinham árabes como maior parte de sua população. Sendo assim, não demorou muito para que o Egito, Jordânia, Síria, Iraque e Líbano invadissem o território proclamado pelos judeus. Depois da guerra, vencida pelos israelenses, o território originalmente planejado pela ONU para um Estado árabe foi reduzido pela metade. Cerca de vinte anos depois, outro conflito ainda mais devastador mudaria significativamente o mapa da região. Na chamada Guerra dos Seis Dias, que ocorreu em 1967, o exército de Israel derrotou novamente os países árabes, tomando não apenas o território palestino mas também parte da Síria e do Egito. Em 1973, na Guerra do Yom Kippur,

¹³⁴ Trecho da canção *Multi_Viral* (2013) do álbum homônimo, lançada pelo Calle 13.

¹³⁵ <https://www.diferenca.com/israel-e-palestina>

Egito e Síria tentaram retomar os territórios ocupados em 1967 por Israel, porém não obtiveram sucesso. Em 1979, o Egito se tornou o primeiro país árabe a estabelecer um acordo de paz com Israel, que desocupou a Península do Sinai. A Jordânia atingiria esse feito em 1994, devolvendo o território aos árabes¹³⁶.

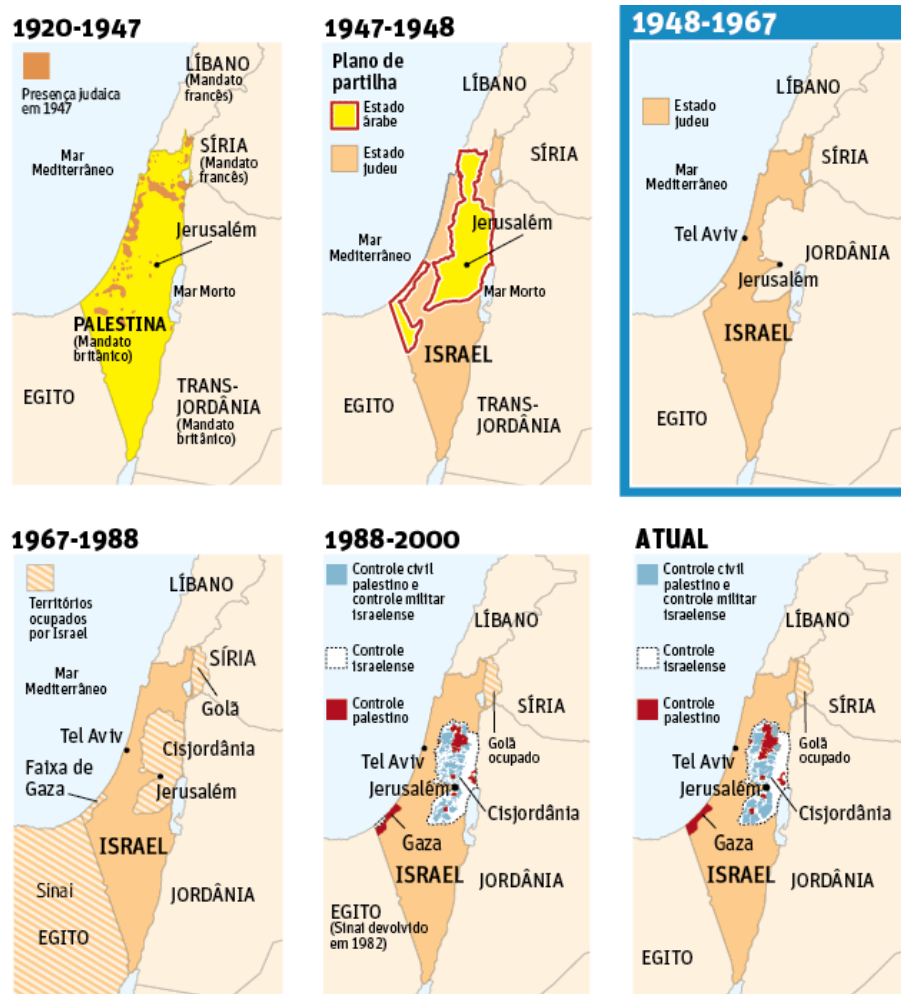


Figura 29 - Configuração do território da Palestina e países vizinhos durante os conflitos no séc. XX.

Fonte: <https://blogdaboitempo.com.br/2014/08/01/a-palestina- apagada-do-mapa/>

Desde 1980, Israel reconhece Jerusalém, localizada na fronteira entre o território judeu e o território palestino, integralmente como capital do Estado judeu, o que provoca opiniões contrárias no cenário político global. A cidade, onde estão localizados o Domo da Rocha e o Muro das Lamentações, dois dos maiores símbolos para muçulmanos e judeus, foi dividida em um lado oriental, designado aos árabes, e um lado ocidental, designado aos judeus, após a resolução da

¹³⁶ <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-42268607>

ONU em 1948¹³⁷. Não é consenso, porém, na comunidade internacional, o reconhecimento desse território como pertencente a Israel. Se por um lado a ONU é contrária à declaração das autoridades israelenses, os Estados Unidos, através do presidente Donald Trump, reconheceram oficialmente em 2017 a legitimidade da capital enquanto território israelense e, inclusive, ordenou que a Embaixada norte-americana no país fosse transferida do centro econômico de Tel Aviv para Jerusalém¹³⁸.



Figura 30 - Em primeiro plano, vemos o Muro das Lamentações e, ao fundo, vemos a cúpula dourada do Domo da Rocha. Foto: Miguel Nicolaevsky, 2015.

Em junho de 2020, os Estados Unidos tomaram novamente uma decisão polêmica ao apoiar Israel. Desta vez, o país norte-americano declarou reconhecer a soberania dos judeus em promover assentamentos, subsidiados e protegidos pelo governo e exército israelense, na região da Cisjordânia. Essas ocupações funcionam como colônias judaicas em território palestino e são consideradas ilegais por grande parte do mundo, inclusive pela ONU e União Europeia. O número de habitantes por assentamentos pode variar de centenas a milhares de moradores e a taxa de natalidade das famílias israelenses que vivem nesta região é cerca de 7 filhos por mulher, mais que o dobro da taxa de natalidade média de Israel. Até novembro de 2019, os Estados Unidos ainda consideravam a ocupação de colônias na Cisjordânia uma violação aos direitos internacionais, mas isso mudou após a declaração do presidente norte-americano Donald Trump, que reverteu a posição diplomática do país. Com o apoio dos Estados Unidos, o Parlamento israelense pretende votar agora pela anexação desses espaços ao território de Israel¹³⁹.

¹³⁷ <https://pt.wikipedia.org/wiki/Jerusal%C3%A9m>

¹³⁸ <https://www.nytimes.com/2017/12/06/world/middleeast/trump-jerusalem-israel-capital.html>

¹³⁹ <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2020/07/01/o-que-sao-os-assentamentos-israelenses-na-cisjordania-e-por-que-eles-estao-ali.ghtml>

Esta não é a primeira vez - e provavelmente não será a última - que os Estados Unidos demonstram estar ao lado de Israel no conflito entre a palestinos e judeus. Desde a criação do Estado judeu, em 1948, o país norte-americano representa seu maior apoiador e isso pode ser explicado basicamente por conta de dois fatores: a presença da moral religiosa cristã em membros do governo dos Estados Unidos e o interesse geográfico e econômico em função da localização de Israel (PINTO; VIGEVANI, 2012). O primeiro fator está relacionado ao compartilhamento de ideias advindas do sionismo cristão, crença e interpretação religiosa de que o povo judeu está predestinado a ocupar aquele território conforme descrito na Bíblia. Já o segundo fator tem a ver com a localização estratégica de Israel entre três continentes, a proximidade aos países árabes produtores de petróleo e ao poderio bélico do exército israelense, que conta com um programa de armas nucleares. Sendo assim, o posicionamento norte-americano em relação aos conflitos entre judeus e palestinos serve a interesses privados da nação norte-americana que, além de apoiar as constantes invasões de Israel ao território palestino, também dispõe de tropas militares em outros países árabes, conforme figura abaixo.

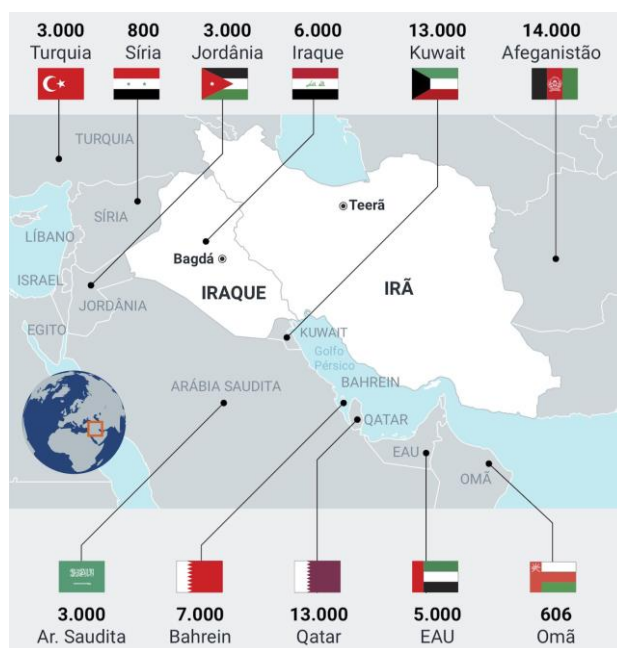


Figura 31 - Número estimado de soldados dos EUA em janeiro de 2020.

Fonte: <https://www.poder360.com.br/infograficos/as-tropas-dos-eua-no-orientes-medio-que-podem-ser-alvo-do-ira/>

Esses apontamentos demonstram que desde a segunda metade do século XX, os Estados Unidos iniciaram um processo de ocupação dos países do Oriente Médio, buscando em Israel um aliado e, conseqüentemente, colaborando para o genocídio da população palestina. Por

consequência desta ocupação, a presença norte-americana nestes países estimulou diversos conflitos, como a Guerra do Afeganistão (2001) e a Guerra do Iraque (2003), países que até hoje contam com tropas de soldados norte-americanos em seus territórios. Destaco, especificamente, estes dois conflitos para fazer referência à divulgação, por parte do WikiLeaks, de documentos que demonstravam que o exército dos Estados Unidos matou milhares de civis na Guerra do Afeganistão e milhares de civis na Guerra do Iraque¹⁴⁰, motivo que fez com que Julian Assange fosse considerado inimigo de Estado norte-americano.

Creio que, para a relevância deste trabalho, não cabe aprofundamento em relação aos conflitos que ocorrem no Oriente Médio, contudo é importante pontuarmos alguns fatos que relacionam esta questão a esta dissertação: os Estados Unidos atuam por meio do imperialismo, interferindo em territórios externos de maneira política, econômica e militar. A América Latina é alvo dessa estratégia e o Oriente Médio também, mesmo que de formas diferentes; Assange, que é uma das parcerias mais notáveis no álbum *Mutli_Viral*, denunciou a atuação genocida dos Estados Unidos nas guerras do Oriente Médio e foi considerado terrorista por isso; René, que já era um crítico dos Estados Unidos em função da colonização de Porto Rico e do imperialismo sobre os países latinoamericanos, sabendo do contexto em que Assange se encontrava, o convidou para fazer parte de um trabalho que é ambientado na Palestina e denuncia as disparidades de poder global. Nesse sentido, o artista de Porto Rico, mais uma vez, afirma de que lado da história ele se encontra e segue fazendo isso através de suas criações musicais e audiovisuais.

Além de utilizar suas canções para manifestar-se politicamente, René também se posiciona publicamente acerca das questões que o rodeia. Observo que a questão palestina frequentemente aparece em suas manifestações, sejam elas em redes sociais ou através de entrevistas para veículos de mídia. Em 2013, o artista deu uma entrevista para o The Associated Press, onde comparou palestinos e porto riquenhos. Segundo René, as duas populações estão conectadas, o que ocorre em Porto Rico em relação aos Estados Unidos é o mesmo que ocorre com a Palestina em relação a Israel. René afirma ainda que em ambos os lugares existe um governo “cosmético”, ou seja, um governo decorativo, que não representa de fato a população e é imposto por um Estado dominador. Por fim, ele afirma que seria interessante que palestinos e porto riquenhos pudessem apoiar uns

¹⁴⁰ <https://pt.wikipedia.org/wiki/WikiLeaks#Vazamentos>

aos outros em função da semelhança política entre eles¹⁴¹. Trago ainda dois exemplos de momentos que René utilizou suas redes sociais para tornar visível a causa palestina.



Figura 32 - Postagem retirada do twitter de René onde ele divulga um artigo produzido por uma amiga sobre o conflito entre Israel e Palestina.

¹⁴¹ <https://www.palestinalibre.org/articulo.php?a=47902>



Figura 33 - Postagem retirada do twitter de René onde ele divulga a carta de um amigo músico e palestino sobre a situação da Palestina.¹⁴²

¹⁴² Não vou falar da pátria, não vou falar de história e nem tampouco de identidade. Vou falar sobre as mortes das crianças palestinas, a morte do futuro. Eles sonhavam, imaginavam um futuro, eles reclamavam, reclamavam seus direitos humanos, por isso morreram. Morreram porque a sociedade internacional se interessa pelos valores materialistas, pelo petróleo, pela energia, pelos territórios, pelo dinheiro, e o mundo esqueceu que o tempo da ocupação já acabou faz tempo, mas a Palestina segue sendo ocupada. Nossas crianças almejam nadar no mar, sonham em brincar nas casas roubadas de seus avós, com subir a montanha de uma Palestina ocupada, com andar pela sua terra sem bloqueios ou sem serem perseguidos, com ir a lugares sem precisar de permissão especial. Nossas crianças não precisam ser mantidas economicamente, não precisam de roupa nova e nem de brinquedos, não precisam de hambúrguer, não precisam de cadeiras para suas escolas e não precisam de bola para jogar. O que eles pedem é que termine o sofrimento que já dura sessenta anos e ainda persiste. Há uma nação inteira sendo extinguida

Feitas essas colocações, volto ao título deste tópico que diz: de Cairo até Quito, um novo mundo está se formando. Ambos os locais são muito simbólicos, Cairo é a capital do Egito, um dos países árabes com grande importância no processo conflituoso entre a Palestina e Israel, além de ser também um dos países integrantes do movimento Primavera Árabe, conjunto de manifestações populares que ocorreram a partir de 2010 no Oriente Médio e no norte da África contra regimes ditatoriais nestes países¹⁴³. Enquanto Quito é a capital do Equador, país latinoamericano que ofereceu asilo político para Julian Assange em sua Embaixada ao longo de 7 anos. Considero a frase, que é de Assange e está presente na canção *Multi_Viral*, extremamente propícia para a análise deste momento de transição na carreira de René, onde ele busca conectar locais que passaram e passam por processos de domínio estrangeiro, principalmente dos Estados Unidos, e apagamento cultural, no intuito de incentivar um levante anticolonial que transcende a América Latina e se expande pelo Sul Global.

sem que ninguém se importe, há gente morrendo e virando apenas números, há gente que foi expulsa de seu lar e espera voltar há meio século, há gente trancada em uma prisão há trinta anos, ali na prisão está a morte da alma. O tempo levou nossos sonhos, matou nossas esperanças, nossas crianças só pedem para as suas crianças que tentem escutá-las, talvez as suas crianças talvez se tornem presidentes, sejam aqueles que tomam as decisões e possam atuar com justiça e liberdade. Tariq Salsa. Belén, Palestina. (tradução livre).

¹⁴³ https://pt.wikipedia.org/wiki/Primavera_%C3%81rabe

CAPÍTULO 3 – O SUJEITO MULTITERRITORIAL

Em julho de 2015, o Calle 13 encerrou suas atividades enquanto banda, mesmo que momentaneamente¹⁴⁴, após finalizarem a turnê mundial do álbum *Multi_Viral*. Depois de dez anos como integrante e líder da banda porto riquenha, René Pérez decidiu se dedicar a projetos de maneira solo, tal como seus irmãos Eduardo Cabra e Ileana Cabra. Em 2017, ele lançou o seu primeiro trabalho fora do Calle 13. Intitulado *Residente*, o primeiro projeto solo de René não destoa tanto em termos criativos se comparado aos trabalhos anteriores, muito porque as composições das canções do grupo de Porto Rico eram elaboradas quase que exclusivamente pelo próprio René. Entretanto, este projeto representa a extensão do olhar de René para além da América Latina e do Sul Global, ele representa a necessidade de alcançar pessoas ao redor do mundo, ultrapassando fronteiras, ao mesmo tempo em que ele realiza um profundo mergulho em si mesmo.

Como analisarei mais adiante, o projeto *Residente* foi pensado a partir de um teste de DNA realizado por René e, por isso, tem ampla ligação com seus traços culturais e fisiológicos enquanto indivíduo que existe, não apenas em Porto Rico, mas no mundo, ou como o próprio René explica em entrevista¹⁴⁵, “*este disco es sobre el mundo y sobre mi experiencia alrededor del mundo*”¹⁴⁶. Antes de chegar neste ponto, porém, é preciso elucidar que, por mais que esse tenha sido seu projeto mais notável enquanto artista solo, René também executou outros trabalhos que refletem os traços que o artista já carregava enquanto integrante do Calle 13. A seguir, eu exemplifico alguns destes trabalhos, principalmente aqueles voltados às batalhas de rap com outros cantores, ponto que eu julgo ser pouco abordado na carreira de René, mas que desmistifica o artista idolatrado. Apesar de fazer muito sucesso e ser reconhecido como um exemplo de artista que luta pela igualdade social, ainda sim, ele recebe críticas da própria comunidade de rappers latino-americanos que o questiona em função da sua atuação política, o julgando como hipócrita e aproveitador, como detalharei em seguida.

3.1 – “Mucha selva, poco tigre. Mucha pólvora, poco calibre”¹⁴⁷

¹⁴⁴ <https://www.latinpopbrasil.com.br/noticias/calle-13-anuncia-separacao-mas-ela-e- apenas-temporaria/>

¹⁴⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=2nhPFd35S70>

¹⁴⁶ Este disco é sobre o mundo e sobre a minha experiência ao redor do mundo (tradução livre).

¹⁴⁷ Trecho do single Rap Bruto (2018) de Residente.

Ainda em 2017, René lançou dois singles: *Mis Disculpas* e *La Cátedra*. Ambas as canções foram feitas em resposta ao rapper porto riquenho Tempo, que havia criticado René após uma declaração do artista. As *tiraeras*¹⁴⁸ entre os dois começaram quando, em entrevista ao grupo de mídia Billboard¹⁴⁹, René afirmou que as canções mais tocadas na rádio, de cunho comercial, têm uma estrutura musical idênticas umas às outras e ainda provocou os compositores destas canções dizendo que em meia hora era capaz de produzir um hit. Tempo sentiu-se ofendido com a afirmação de René e resolveu atacá-lo através da canção *Calle sin salida*, onde ele questionava, dentre outras coisas, a legitimidade da identidade porto riquenha de René, uma vez que ele morava e trabalhava nos EUA. René, por sua vez, respondeu ao rapper com a canção *Mis Disculpas*, expondo que Tempo ficou preso ao longo de onze anos por tráfico de drogas. Mais uma vez, Tempo respondeu a René com a canção *El Bruto*, onde chama René de comunista e crítica o apoio do artista ao presidente venezuelano Nicolás Maduro. Por fim, René dedicou ainda mais uma canção em resposta a Tempo, *La Cátedra*, que, além de lembrar que Tempo virou piada na internet após a primeira resposta de René, também atingiu a meta recorde de 1.900 palavras cantadas em um rap¹⁵⁰.

No ano seguinte, após ter lançado as *tiraeras* destinadas a Tempo, René fez uma parceria com o rapper espanhol Nach, onde ambos criticam, através de um embate, rappers não engajados socialmente, que utilizam a música de maneira apenas comercial e estão mais preocupados com a imagem que passam para o público do que com o conteúdo de suas letras, como sugere René no trecho “*mucha selfie y poco contenido/ se tardan más en el vestuario que haciendo pruebas de sonido/ sus conciertos son todos iguales/ pocas rimas, poca banda, muchos fuegos artificiales*¹⁵¹”. *Rap Bruto* é uma canção enérgica que é acompanhada de um clipe instigante que nos faz sentir a indignação de René e Nach ao cantarem “*mucha selva, poco tigre/ mucha pólvora, poco calibre*¹⁵²”. Uma das formas de embasamento para a crítica de René é resgatar sua origem e valorizar sua identidade como forma de distinção dos rappers comerciais. Neste trecho, além de lembrar a canção *Latinoamérica*, o seu maior sucesso ainda com o Calle 13, o porto riquenho

¹⁴⁸ Canção que critica outro artista.

¹⁴⁹ https://www.instagram.com/p/BT16ethgcJ4/?utm_source=ig_embed&utm_campaign=embed_video_watch_again

¹⁵⁰ <https://www.elpais.com.co/entretenimiento/la-catedra-la-nueva-cancion-que-aviva-la-pelea-de-residente-con-tempo.html>

¹⁵¹ Muita selfie e pouco conteúdo/ demoram mais no camarim do que passando o som/ seus shows são todos iguais/ poucas rimas, pouca banda, muitos fogos de artifício (tradução livre).

¹⁵² Muita selva, pouco tigre/ muita pólvora, pouco calibre (tradução livre).

menciona que a cumbia está presente em suas canções e resgata ainda o nome da artista chilena Violeta Parra.

Mi rima encima de una cumbia como quiera impacta/ No sigo ningún escuela porque soy autodidacta/ Nunca seguí las reglas, con pistas de rap genéricas/ Con un cajón peruano escribí Latinoamérica/ Mi rap no sigue órdenes de ningún sargento/ Hijo de puta, yo cree mi propio movimiento/ Que narra y sin garras te desgarras/ No crecí escuchando a 2pac, crecí con Violeta Parra (RESIDENTE, 2018)¹⁵³

Novamente, em 2018, René foi alvo de outra *tiraera*: *Sr. Residente*. Desta vez foi o rapper venezuelano NK Profeta quem destinou uma canção a ele. Utilizando trechos de falas e músicas do artista de Porto Rico, NK profere críticas em relação à postura política de René a respeito da Venezuela e o chama de comunista que vive de maneira capitalista, critica também seu antigo contrato com a Sony, além de dizer que suas canções mais pops são forçadas e que, enquanto Vico C estiver vivo, Residente não será o melhor letrista de Porto Rico. Em resposta a essas críticas, René compôs o rap *Querido Louis*. Em tom de sátira, René começa provocando NK ao dizer que ele levou mais de um ano para escrever a canção *Sr. Residente* e pergunta porque ele não fez uma música para Vico C já que, segundo ele, Vico seria melhor que René. Também diz que ele deve ter dançado uma das canções mais pops do Calle 13, *Atrévete-te-te*, quando era adolescente e que sabe todas as músicas do grupo porque a Sony divulgou. Além disso, René relembra o dia em que se apresentou cantando a música *Latinoamérica* com a Orquestra Sinfônica venezuelana Simón Bolívar¹⁵⁴ e diz que fez mais pelo país de NK do que ele próprio.

Além dessas canções, classificadas como *tiraeras*, René também lançou ao longo dos anos em carreira solo músicas com uma pegada mais pop, estilo reggaeton, como o single *Sexo* (figura 34) e a música *Bellacoso*, parceria com o jovem reggaetonero Bad Bunny¹⁵⁵, e outras um pouco mais românticas, como *Antes Que el Mundo se Acabe* (figura 35) e *Yo Te Quiero a Ti*, essas duas últimas no ano de 2020. O artista, que já declarou em diversas entrevistas que seus temas são reflexos do que ele vive cotidianamente, não se limita a falar apenas de questões políticas. Apesar de ele ter se tornado internacionalmente conhecido em função da sua militância social, por abordar

¹⁵³ Minha rima em cima de uma cumbia de qualquer forma gera impacto/ não sigo nenhuma escola porque sou autodidata/ nunca segui as regras, com faixas de rap genéricas/ com um cajón peruano escrevi Latinoamérica/ meu rap não segue ordens de nenhum sargento/ filho da puta, eu criei meu próprio movimento/ que narra e sem garras te rasga/ não cresci ouvindo 2pac, cresci com Violeta Parra (tradução livre).

¹⁵⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=Utd8GfQajwA>

¹⁵⁵ https://en.wikipedia.org/wiki/Bad_Bunny

a questão independentista porto-riquenha, por questionar o imperialismo norte-americano e por reivindicar justiça humanitária para países e populações que vivem em situação de guerra e miséria, essas questões também fazem parte de seu cotidiano. A essa metodologia de compor, René deu o nome de *balance*, ou equilíbrio. Em depoimento no site *Austin360*, ele diz que é impossível ser apenas uma coisa. Esse é o equilíbrio que ele tem¹⁵⁶.



Figura 34 – Imagem de divulgação do single *Sexo*



Figura 35 - Imagem de divulgação do single *Antes Que el Mundo se Acabe*

¹⁵⁶ <https://www.austin360.com/entertainment/20170316/sxsw-2017-residente-reflects-on-life-after-calle-13-new-film-and-album>

3.2 – “Todos somos residentes del espacio que ocupamos y en nuestro espacio las fronteras no existen”¹⁵⁷

O primeiro projeto solo de René foi intitulado de Residente, como indiquei acima, e veio a público em 2017. Além de um álbum musical, o artista lançou um documentário e um site interativo. O trabalho foi elaborado a partir de um teste de DNA feito por René alguns anos antes, que tinha o objetivo de verificar em seu material genético a sua ancestralidade. Ao analisar o resultado do teste, ele se deparou com algo inesperado: em seu DNA havia traços genéticos de povos ao redor do mundo inteiro. Dessa forma, René escolheu visitar os países que menos esperava carregar em seu sangue para iniciar uma jornada de autoconhecimento e criação. Esteve em Tuva, na região da Sibéria; em Ossétia, Geórgia e Armênia, na região do Cáucaso; na China; em Burkina Faso, Níger e Gana; e em Porto Rico. Ao percorrer estes países, o artista porto-riquenho firmou parcerias, criou e produziu canções com músicos e cantores, profissionais e amadores, desconhecidos, que fazem música por amor à arte e não para tocar na rádio ou para vender discos, segundo René¹⁵⁸.

Esta viagem foi documentada, não apenas do ponto de vista das criações musicais, mas também através de um olhar quase antropológico de René em relação às culturas presentes em cada país, gerando o documentário homônimo ao projeto (figura 36), dirigido pelo próprio artista. Além do filme, todo esse processo também originou o álbum musical intitulado Residente (figura 37), lançado igualmente em 2017 pela Univision, grupo midiático com sede em Nova Iorque que é voltado para produções latino-americanas. Contendo treze faixas - marcadas por interlúdios que remetem a cantos ancestrais, canções caracterizadas por ritmos africanos, melodias orientais e, claro, letras ritmadas comumente compostas por René -, o disco reúne as canções feitas em parceria com os artistas ao redor do mundo durante a gravação do documentário. Outro produto elaborado a partir dessa viagem é o site interativo www.residente.com, que, além de reunir material sobre o projeto, também é o site oficial do artista, demonstrando que, apesar de René ter produzido outras canções ao longo da sua carreira solo, seu projeto principal é de fato aquele que leva seu nome artístico.

¹⁵⁷ Trecho da narração de abertura, falada por René, no site www.residente.com.

¹⁵⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=2nhPFd35S70>

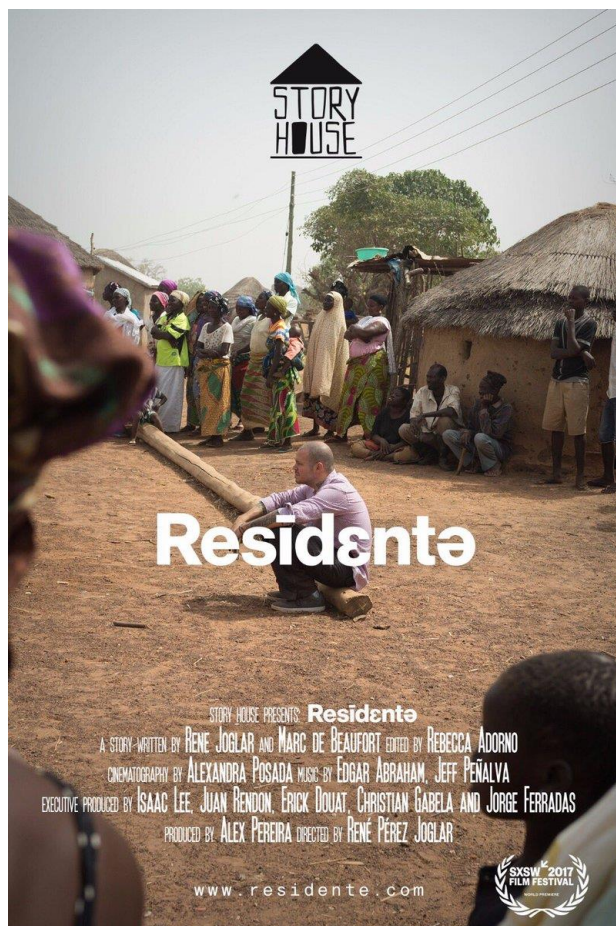


Figura 26 – Capa do documentário *Residente*



Figura 37 – Capa do álbum *Residente*

Ao acessar o site, nos deparamos com os quatro pontos cardeais e ouvimos uma introdução narrada que diz: “*Soy Residente. Decidí hacer música basada en mi ADN. Viajé a diferentes partes del mundo recolectando sonidos y encontrando historias. Todos somos residentes del espacio que ocupamos y en nuestro espacio las fronteras no existen*”¹⁵⁹. Passada a introdução, a página principal do site é aberta e vemos uma espécie de mapa, com pontos mostrando a localização e a distância de diversas pessoas ao redor do mundo, inclusive René. Também é possível que qualquer usuário insira a sua localização no mapa e digite uma mensagem no campo “*Comparte tu sentir*”¹⁶⁰. Conforme vamos explorando o mapa, percebemos que existem algumas áreas como se fossem ilhas que correspondem aos cinco locais percorridos por René: Sibéria, Cáucaso, China, África e Porto Rico. Podemos clicar nessas áreas e ter acesso a uma série de informações demográficas e políticas sobre o local, além de uma galeria com vídeos e fotos da passagem de René por lá.

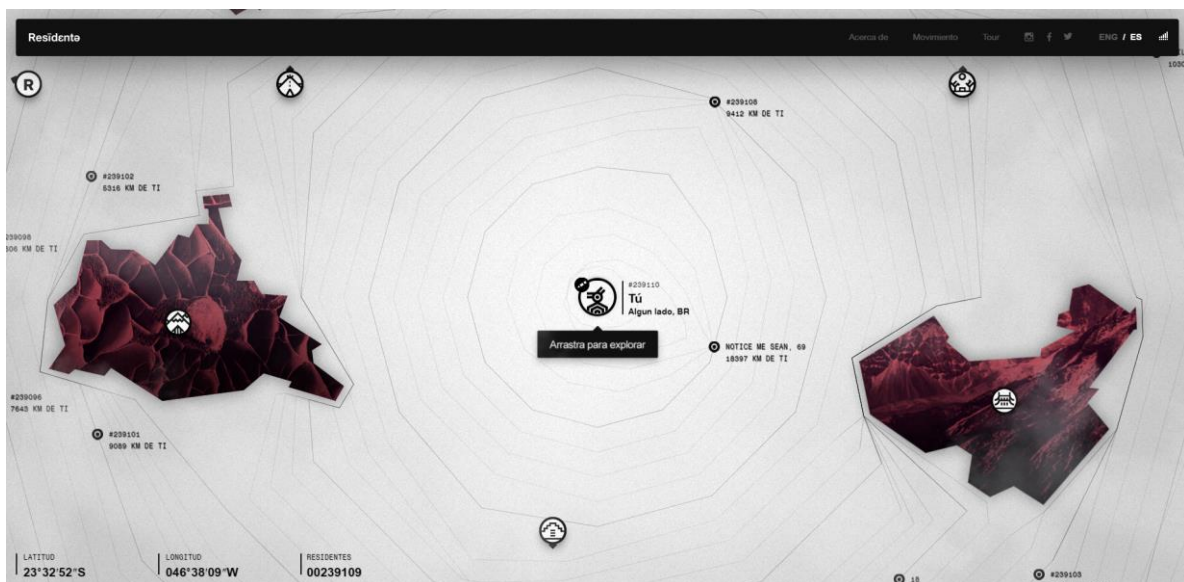


Figura 38 – Imagem da home do site www.residente.com

¹⁵⁹ “Sou o Residente. Decidi fazer música baseado em meu DNA. Viajei a diferentes partes do mundo coletando sons e encontrando histórias. Todos somos residentes do espaço que ocupamos e em nosso espaço as fronteiras não existem.” (Tradução livre).

¹⁶⁰ “Compartilhe seu sentimento.” (Tradução livre).

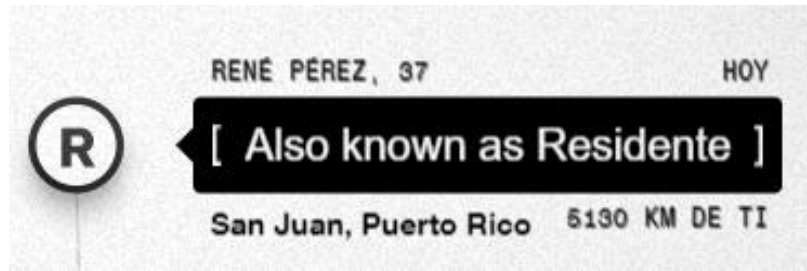


Figura 39 – Detalhe da home do site www.residente.com

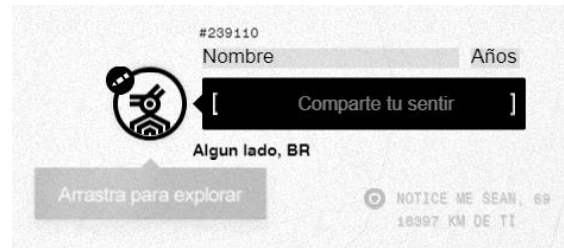


Figura 40 – Detalhe da home do site www.residente.com

Como enunciado no título deste item, um dos objetivos de René ao realizar este projeto é a dissolução de fronteiras. Essa tentativa ocorre não apenas através do deslocamento espacial, que se caracteriza como uma transgressão de fronteiras geográficas, mas também a partir da reivindicação de uma origem genética múltipla em termos étnicos, o que caracteriza uma dissolução de fronteiras subjetivas. A afirmação identitária de René relacionada à sua nacionalidade porto-riquenha, conforme trabalhado no primeiro capítulo, neste ponto passa a ser questionada. De certo, ainda há uma negação de outras nacionalidades, mas existe um caminho paralelo que caracteriza essa busca de René por outras culturas que não sejam aquelas comuns a ele. Conforme menciona Hall (1992), “no mundo moderno, as culturas nacionais em que nascemos se constituem em uma das principais fontes de identidade cultural”. Pensando nisso, é compreensível toda a produção artística de René que tem como tema Porto Rico e, conseqüentemente, a América Latina, mas a partir do momento em que ele vai buscar referências em outros locais globais, tão distantes de sua cultura, como podemos ler sua identidade?

Conforme mencionado anteriormente, René é um sujeito da modernidade tardia, onde as identidades se revelam multiterritoriais e multiculturais por estarem sujeitas ao processo de globalização.

Como argumenta Anthony McGrew (1992), a ‘globalização’ se refere àqueles processos, atuantes numa escala global, que atravessam fronteiras nacionais, integrando e conectando comunidades e organizações em novas combinações de

espaço-tempo, tornando o mundo, em realidade e em experiência, mais interconectado. (HALL, 1992:67)

Ao mesmo tempo em que encontramos neste processo uma tendência à homogeneização sociocultural, econômica e espacial, que implicaria em uma dissolução das identidades locais (Haesbaert; Limonad, 2007, p. 40), sujeitas à imposição de sociedades dominantes em função das relações de poder, também vemos movimentos caracterizados a partir da intensificação das particularidades culturais em determinados grupos, caracterizando a modernidade tardia como uma era de culturas fragmentadas:

Globalização e fragmentação constituem de fato os dois polos de uma mesma questão que vem sendo aprofundada, seja através de uma linha de argumentação que tende a privilegiar os aspectos econômicos - e que enfatiza os processos de globalização inerentes ao capitalismo, seja através do realce de processos fragmentadores de ordem cultural, que podem ser tanto um produto (veja-se o multiculturalismo das metrópoles com o aumento do fluxo de migrantes de diversas origens) quanto uma resistência à globalização (veja-se o islamismo mais radical). (HAESBAERT; LIMONAD, 2007:40)

A dualidade presente neste processo é analisada por Hall (1992) como parte das possíveis consequências dos aspectos da globalização sobre as identidades culturais, dentre eles a desintegração das identidades nacionais em função do crescimento da homogeneização cultural e do “pós-moderno global”; o reforço das identidades nacionais e locais em função da resistência à globalização; e o declínio das identidades nacionais em função do surgimento de novas identidades híbridas. É possível observarmos todas esses aspectos no projeto *Residente*: René passa por um processo de desconstrução de sua identidade latino-americana tão consolidada anteriormente nos ideais nacionais em função do alargamento de seus horizontes a nível global; ao mesmo tempo, ele reforça uma identidade subalterna, diretamente relacionada às nações e comunidades contra hegemônicas; e, por fim, também está inserido em um processo de hibridização cultural ao unir suas referências latino-americanas às criações de artistas pertencentes à outras culturas.

3.3 – “I wanted to make music in different parts of the world because I needed the voices of the world to tell their own story”¹⁶¹

¹⁶¹ Fala de René no documentário *Residente* (2017).

Nesta parte do trabalho, vou discorrer sobre o documentário *Residente*, que foi concebido e dirigido por René quando, ao longo de dois anos, o artista percorreu quatro continentes, dez países e treze regiões, tendo o intuito de conhecer a sua ancestralidade¹⁶². O filme conta ainda com a colaboração das produtoras Paraiso Pictures e Story House, que possuem sede tanto na Europa quanto nos Estados Unidos, além da distribuição da Univision¹⁶³. Acompanhando a linha temporal da narrativa audiovisual e seguindo os passos de René, analisarei o discurso em cada parte do filme, de acordo com os locais que ele visitou. Como fonte para a minha análise, utilizarei imagens do próprio documentário e imagens dos videoclipes de canções geradas a partir do documentário; farei referência ao conteúdo explícito e narrado por René na obra, além do conteúdo presente no site referente ao projeto; e, como forma de ilustrar as movimentações de René pelo mundo, criei alguns mapas com os trajetos percorridos por ele, que utilizarei para embasar a minha abordagem.

O primeiro lugar visitado pelo artista ao longo do documentário é Tuva, uma divisão federal da Rússia, na região da Sibéria. Local, segundo o documentário, de onde tuvanos teriam saído para atravessar o Estreito de Bering e povoar o continente americano. De acordo com seu teste de DNA, 6% de seu material genético teve origem ali, nas montanhas geladas da região. Neste local, o artista de Porto Rico se distancia completamente do litoral caloroso da ilha caribenha para embarcar em uma busca espiritual através de rituais tradicionais de povos da região siberiana. Acompanhado de um caçador, René experimenta o contato com o ambiente e descobre que, ao longo dos anos, os sons da natureza que eram imitados por caçadores se transformaram em música e passaram a ser conhecidos como “canto de garganta”. Esse canto foi gravado por René quando esteve em Tuva e é o som que inicia a canção *Somos Anormales*. Esta canção gerou um dos videoclipes mais polêmicos do artista, que é veiculado, inclusive, com um aviso de conteúdo sensível para alguns usuários. O videoclipe consiste em uma mulher negra parindo (figura 42) diversos seres humanos de etnias diferentes que, após saírem da vagina dela, seguem evoluindo enquanto civilização e terminam guerreando entre si.

¹⁶² <https://migramundo.com/documentario-residente-derruba-muros-com-viagem-por-regioes-povos-e-ritmos/>

¹⁶³ <https://www.hollywoodreporter.com/review/residente-review-988740>



Figura 41 – Imagem das montanhas de Tuva, retirada do documentário *Residente*



Figura 42 – Imagem retirada do videoclipe da canção *Somos Anormais*

Ao associarmos a canção com a passagem de René por Tuva, podemos entender que a mensagem que o artista quis passar com o videoclipe tem a ver com a origem da humanidade, a intenção dele talvez tenha sido demonstrar que ainda respondemos às nossas origens e seguimos nossos instintos. Ao deixar Tuva, René foi em direção ao Cáucaso, visitando a região da Ossétia e os países Geórgia e Armênia. Sabendo que 5% do seu DNA vinham desta região, René procurou entender a origem e o desdobramento das guerras civis étnicas e separatistas no local. Segundo consta no site do projeto, a extinta União Soviética incorporou a Ossétia do Sul dentro das fronteiras da Geórgia. Quando a URSS se desfez, houve a proclamação da independência da Ossétia do Sul, contudo, nem a Geórgia e nem a comunidade internacional reconheceram o feito, o que teria provocado os conflitos.

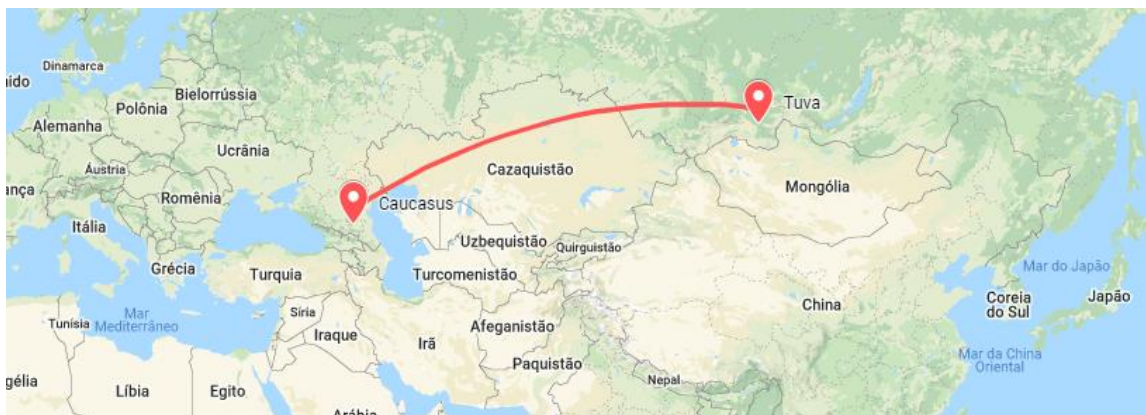


Figura 43 - Deslocamento de Tuva, na Sibéria, para a região do Cáucaso.

Tendo isso em mente, Residente compôs uma de suas canções mais viscerais, chamada *Guerra*, que tem como objetivo passar a nítida mensagem de que guerras são ruins. Para isso, ele reuniu um coral de mulheres de Ossétia, que cantam para pedir paz e prosperidade a Deus, com um tocador de Panduri, tradicional instrumento da Geórgia. As vozes das mulheres embaladas pelo instrumento de três cordas fizeram com que, mesmo que simbolicamente, povos inimigos estivessem unidos contra a guerra. Em seu segundo videoclipe ambientado em um contexto de guerra, a exemplo do videoclipe da canção *Multi_Viral*, René foi ainda mais direto no intuito de demonstrar os horrores destes conflitos ao redor do mundo. A figura central do vídeo é um menino, que se encontra em estado de choque diante da destruição ao seu redor. Em paralelo, vemos homens, mulheres e crianças chorando e correndo para escapar dos bombardeios e dos escombros, enquanto guerrilheiros armados organizam os ataques.



Figura 44 – Imagem das ruínas de uma escola bombardeada, retirada do documentário *Residente*



Figura 45 – Imagem retirada do videoclipe da canção *Guerra*

A passagem de René pelo Cáucaso é interessante para pensarmos a questão transnacional que atravessa a região. Ocupando um local de fronteira entre a Europa e a Ásia, o Cáucaso é dividido em duas partes: a Ciscaucásia (porção Norte) e a Transcaucásia (porção Sul). Sua formação fronteiriça mais recente foi definida a partir da extinção da URSS em 1991, formando diversos Estados-nações que, até hoje, estão inseridos em conflitos e disputas territoriais. As diferenças culturais dos grupos que habitam esses locais intensificam ainda mais o processo de crise do Estado-nação, característico da modernidade, nesta região, fazendo com que as translocalidades se sobressaiam à ideia concisa de uma cultura nacional, conforme citação de Appadurai (1996):

O trabalho de produzir localidades — no sentido de que localidades são mundos da vida constituídos por associações relativamente estáveis, histórias relativamente conhecidas e compartilhadas e espaços e lugares reconhecíveis e coletivamente ocupados — entra frequentemente em conflito com os projetos do Estado-nação. Em parte porque os compromissos e conexões que caracterizam a subjetividade local (por vezes erroneamente caracterizada como "primordial") fazem mais pressão, são mais contínuos e por vezes promovem maior dispersão do que o Estado-nação suporta.

Dessa forma, esses locais, correspondentes às dimensões de cidades, tendem a estar fragilmente vinculados a seus ambientes nacionais. Por mais que haja uma tentativa de exercer um forte controle sobre estas cidades por parte das nações, antes apoiadas pela falsa ideia de pertencimento natural a um território nacional, a multiplicidade das culturas faz com que os interesses desses habitantes não caibam dentro das fronteiras geográficas e subjetivas. Assim, o processo de reconfiguração territorial e cultural, que se dá especificamente dentro da região caucasiana, continua seguindo uma lógica de desterritorialização e (re)territorialização que não

necessariamente diz respeito a um nativismo ou a um contranacionalismo (Appadurai, 1996), mas é capaz de criar novos territórios marcados pela hibridização.

O próximo destino de René seria a China, local responsável pela origem de 6% do seu material genético. No país com a segunda maior economia mundial, Residente se deparou com o abismo social em forma de desigualdade, além dos altos índices de poluição do ar. Visitando tanto a área rural quanto a capital do país, René produziu duas canções nesta visita. A primeira, chamada *Una Leyenda China*, tem como referência a mitologia chinesa e visa o resgate da sabedoria tradicional, do campo, que valoriza as coisas simples em contradição com a megalomania dos grandes centros urbanos, como demonstra o trecho da canção que diz: “*Venimos de lo simple, de lo que no se sueña/ Somos la grandeza de las cosas pequeñas*”¹⁶⁴. Para esta canção, René buscou parceria com a Ópera de Pequim, além de trazer também uma melodia entoada em bai, idioma de uma minoria étnica localizada no povoado de Erjwan, na área rural chinesa.

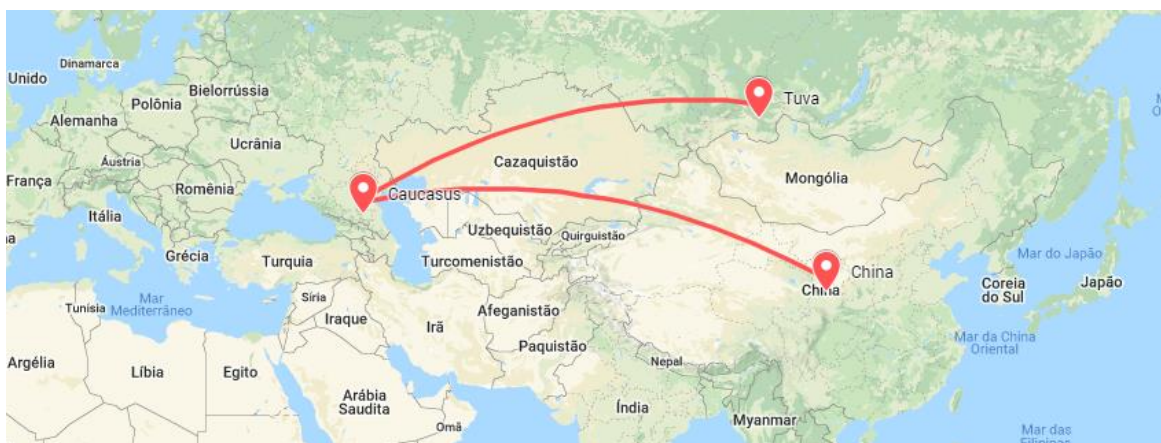


Figura 46 - Deslocamento do Cáucaso para a China.

Em contraste com toda a calma e reflexão oriental, René traz o caos urbano na canção *Apocalíptico*. A China é o país com a maior taxa de emissão de dióxido de carbono do mundo, viver em seus grandes centros urbanos é um verdadeiro desafio. Há dias em que a inalação do gás corresponde a inalação da fumaça equivalente a quarenta cigarros. Para passar a mensagem da canção que faz referência ao fim do mundo, conforme a passagem bíblica, René procurou uma voz feminina nas noites de Pequim e encontrou Duan Ya Wen. Depois de gravar a voz com ela, René buscou na Europa a harmonia da canção. O arranjo da música tem como base os órgãos do Palácio da Música Catalã, em Barcelona e, da igreja Temple Church, em Londres, dando um tom

¹⁶⁴ “viemos do simples, do que não se sonha/ somos a grandeza das coisas pequenas”. (Tradução livre).

intensamente dramático. Dessa forma, a passagem do artista de Porto Rico pela China é intensamente marcada pelas diferenças contidas no país. Ao mesmo tempo em que ele busca resgatar o modo de vida tradicional, conectado à natureza, ele também menciona o perigo do avanço econômico insustentável, que busca a expansão dos centros urbanos sem medir de fato o quanto isso é prejudicial.



Figura 47 – Imagem de integrante da Ópera de Pequim, retirada do documentário *Residente*

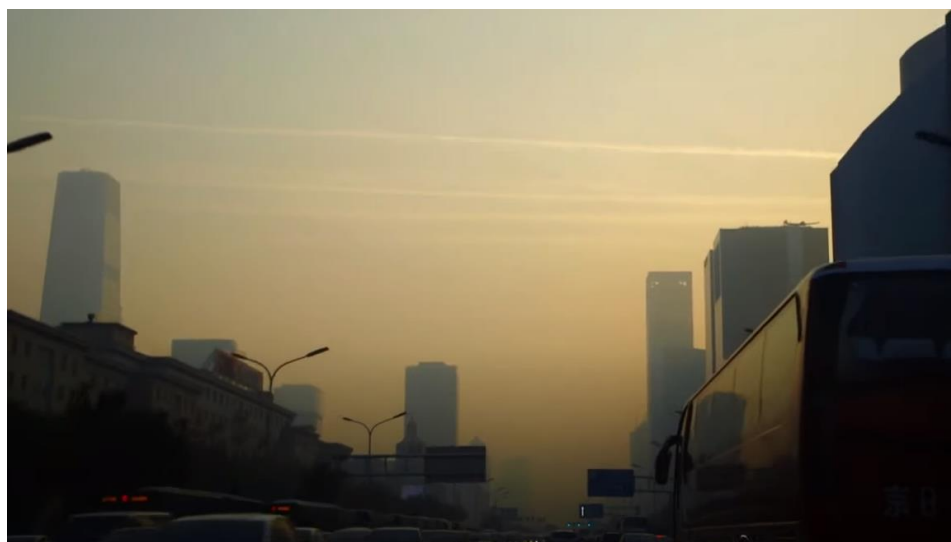


Figura 48 – Imagem da cidade de Pequim, dando ênfase à poluição no ambiente, retirada do documentário *Residente*

O penúltimo destino de René está no continente mãe, a África. Vem de lá 10% da sua ancestralidade. Talvez, dentre os locais visitados por René, os países africanos sejam os que mais se assemelham à realidade de Porto Rico e da América Latina. Visitando alguns países africanos, René se depara com a situação de antigas colônias, com a presença histórica de revolucionários

independentistas pró direitos humanos e com rituais de religiões de matriz africana, que remontam à ancestralidade negra caribenha.

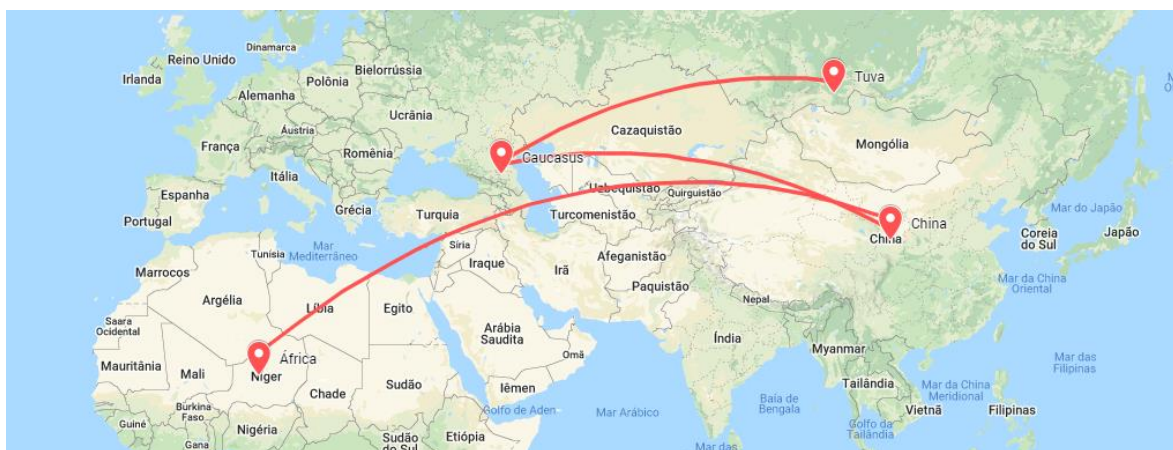


Figura 49 - Deslocamento da China para o continente africano.

Também colonizados pelos Europeus, mesmo que tardiamente se comparado à região da América Latina, o Níger conseguiu sua independência em 1960. No entanto, ainda está sujeito às consequências deste processo, uma vez que a França continua atuando diretamente na economia e no território nigerino. Uma das questões que ganha destaque no local é a exploração das minas de urânio realizada pela estatal francesa Areva, fazendo com que o país africano fique com apenas 5% do lucro de toda a exploração. Apesar da exploração francesa, existem movimentos de resistência e René encontrou em Burkina Faso, país vizinho ao Níger, a história do líder Thomas Sankara, considerado o Che Guevara africano. Sankara, que foi presidente do país em 1984, defendia a união dos povos africanos como meio de libertação das colônias européias. O revolucionário, contudo, não conseguiu manter sua liderança por muito tempo. Em 1987, ele foi assassinado através de um golpe de Estado comandado por Blaise Compaoré e apoiado pelo serviço secreto francês e pela CIA¹⁶⁵.

René chegou à terra de Sankara para conhecer o músico Bombino, um guitarrista tuareg do deserto do Níger que, em 2007, em função da censura do governo de seu país, mudou-se para Burkina Faso de modo que conseguisse continuar fazendo música. Para Bombino, René apresentou a ideia de sua canção sobre as mentiras da luz e a verdade das sombras. Segundo o porto riquenho, as sombras unem os seres humanos, fazendo com que eles não tenham rosto, raça ou cor. Desta ideia de igualdade entre os povos, surgiu a canção *La Sombra*. Ritmada por Bombino, a canção

¹⁶⁵ https://pt.wikipedia.org/wiki/Thomas_Sankara

nasceu de um desejo mútuo de mudança e colaboração entre eles e da afirmação de que a cultura não tem fronteiras. Como forma de expressar isso, René também resgatou em sua letra o legado de Sankara ao dizer “*la sangre de la sombra es negra/ a los abusadores le quiero ver la cara/ cuando se levante de la tumba Sankara*”¹⁶⁶.



Figura 50 – Imagem de jovens andando pelas ruas de Burkina Faso, retirada do documentário *Residente*



Figura 51 – Imagem de homem no deserto do Níger, retirada do documentário *Residente*

Ao sul de Burkina Faso, em Gana, René chega à cidade de Tamale. Ali encontra o vilarejo de Dagbon, um local em que se tem como tradição contar histórias através de música e poesia. Ao chegar no povoado, René se encontra com o chefe local para pedir permissão para realizar as gravações das imagens e da música que viria a ser chamada de *Dagombas en Tamale*. Tendo a

¹⁶⁶ “o sangue da sombra é negro/ eu quero ver a cara dos opressores/ quando Sankara levantar do túmulo”.
(Tradução livre).

permissão concedida, o porto-riquenho inicia as gravações em uma apresentação tradicional onde há música e dança, cantos e tambores e a voz de Haruna Fati, uma moradora do povoado. Ao escutarmos os versos iniciais da música, “*somos los dueños de nada/ lo que no aparecen en los cuentos de hada/ en palacio de los sueños lo hacemos con lodo/ no tenemos na' pero lo tenemos todo*¹⁶⁷”, notamos que a mensagem da canção é bem semelhante a de *Una Leyenda China*, é uma exaltação ao modo de vida não urbano e tradicional, que carrega sua cultura e sabedoria através da música e da oralidade.

Neste ponto, o projeto de René resgata uma perspectiva afrocentrada, principalmente quando coloca em evidência sujeitos que atuam diretamente contra o apagamento histórico ocasionado pela colonização europeia, como é o caso de Thomas Sankara, e a favor da manutenção da ancestralidade cultural africana, representada pelas manifestações artísticas e orais, como observamos nos relatos referentes ao povoado de Dagbon. Ama Mazama nos oferece uma perspectiva da afrocentricidade desde a sua origem e relação com a Europa:

Africanos haviam sido expulsos ou arrancados de nossos próprios lugares de sujeitos na história pelas políticas da Europa de escravização e colonização, e essas condições criaram os problemas políticos, conceituais, culturais e sociais encontrados em muitas sociedades africanas no Ocidente. Assim, a Afrocentricidade é uma afirmação do lugar de sujeito dos africanos dentro de sua própria história e experiências, sendo ao mesmo tempo uma rejeição da marginalidade e da alteridade, frequentemente expressas nos paradigmas comuns da dominação conceitual europeia (MAZAMA, 2003).

Em oposição ao racionalismo ocidental (Weber, 2004), onde o enfoque do desenvolvimento cultural e social está na utilização de meios técnicos e científicos, a afrocentricidade valoriza a natureza, a oralidade, o corporal e o sensório. Segundo Asante (2016), afrocentristas acreditam que “a alma de um povo está morta quando não pode mais respirar seu próprio ar cultural ou espiritual, falar sua própria língua e, quando o ar de uma outra cultura parece cheirar mais doce”. Desse modo, todas as manifestações de cunho ancestral são uma forma de resistência e crítica à dominação cultural, econômica e social diante da hegemonia eurocêntrica.

O afrocentrista está preocupado em proteger e defender os valores e elementos culturais africanos como parte do projeto humano. Não se pode assumir uma orientação voltada para a agência africana sem respeitar a dimensão criativa da personalidade africana e dar um lugar a ela. (ASANTE, 2009)

¹⁶⁷ “somos os donos de nada/ os que não aparecem nos contos de fada/ o palácio dos sonhos fazemos com lama/ não temos nada mas temos tudo”. (Tradução livre).

Saindo de Tamale, Residente segue rumo ao sul de Gana. Na costa do país, banhada pelo Oceano Atlântico, René chega no bairro de Teshie onde encontra a artista Nyornuwofia Agrosor. Além de artista, ela também é educadora e questiona o sistema de educação do país que, como todo sistema que reproduz a educação nos moldes do colonizador, anula a história local e não reflete o que é ser africano. Ela diz que substituíram a religião e o idioma deles e que a cultura que os permeia já não é a cultura deles. Sendo assim, tal como René, Nyornuwofia também reivindica a memória e identidade de seu povo, que passa por um processo de apagamento em função da colonização e exploração externa histórica. Não só em função da crença mas também como forma de resistência, ela e seus pares continuam realizando rituais religiosos que remetem a seus ancestrais e guiam seu povo.

A experiência de René em Teshie o fez recordar de um sonho. Ele estava no deserto, cercado por pessoas que entoavam um canto ritualístico de boas-vindas enquanto cavavam um buraco e retiravam do solo um pequeno corpo coberto de argila. Segundo René, esse sonho seria o prenúncio do nascimento do seu filho, Milo. Assim, utilizando o coro dos habitantes de Teshi e a flauta tocada por um músico local, René criou a canção *Milo*, uma mensagem de boas-vindas criada na África, lugar de onde todo viemos.



Figura 52 – Imagem de celebração no vilarejo de Dagbon, retirada do documentário *Residente*



Figura 53 – Imagem de ritual religioso no bairro de Teshie, retirada do documentário *Residente*

A substituição da religião, do idioma e da cultura, através do sistema educacional, conforme relato de Nyornuwofia Agrosor, é parte de uma política metodológica colonizadora que ao mesmo tempo que deslegitima a cultura local, impõe os valores dominantes como uma maneira de homogeneização cultural, ou o que Quijano (2005) chamou de colonialidade do saber ou colonialidade do poder. Conforme o autor explica, o padrão de poder baseado na colonialidade implica também em um novo padrão cognitivo, uma nova perspectiva de conhecimento dentro da qual o não-europeu é primitivo e inferior. O interesse em homogeneizar as formas básicas de existência social de todas as populações sob domínio dos colonizadores parte do desejo de controlar essas sociedades e está diretamente ligado à “concentração do capital, dos assalariados, do mercado de capital, enfim, da sociedade e da cultura na Europa”. Essa perspectiva é reconhecida como eurocentrismo, conceito abordado por Quijano (2005) da seguinte forma:

Eurocentrismo é, aqui, o nome de uma perspectiva de conhecimento cuja elaboração sistemática começou na Europa Ocidental antes de meados do século XVII, ainda que algumas de suas raízes são sem dúvida mais velhas, ou mesmo antigas, e que nos séculos seguintes se tornou mundialmente hegemônica percorrendo o mesmo fluxo do domínio da Europa burguesa. Sua constituição ocorreu associada à específica secularização burguesa do pensamento europeu e à experiência e às necessidades do padrão mundial de poder capitalista, colonial/moderno, eurocentrado, estabelecido a partir da América.

Os relatos de Nyornuwofia Agrosor são permeados por características sintomáticas relacionadas à pós-colonialidade. Por mais que Gana, assim como outros países africanos, não seja mais colônia europeia no sentido estrito do termo, as consequências do período colonial estão

presentes até então. Este processo é responsável por modificar profundamente os territórios e as culturas, fazendo com que os sujeitos presentes nestes locais continuem subordinados a um processo de luta que visa o protagonismo africano frente aos anos de domínio europeu. Dessa forma, o pós-colonial não significa a superação em termos temporais da época colonial, mas sim a continuidade do mesmo processo, porém, seguindo uma nova lógica, com novas configurações de disputas e novas ressignificações, conforme afirma Hall (2003):

O “pós-colonial” não sinaliza uma simples sucessão cronológica do tipo antes/depois. O movimento que vai da colonização aos tempos pós-coloniais não implica que os problemas do colonialismo foram resolvidos ou sucedidos por uma época livre de conflitos. Ao contrário, o “pós-colonial” marca a passagem de uma configuração ou conjuntura histórica de poder para outra. [...] No passado, eram articuladas como relações desiguais de poder e exploração entre as sociedades colonizadoras e as colonizadas. Atualmente, essas relações são deslocadas e reencenadas como lutas entre forças sociais [...] no interior da sociedade descolonizada, ou entre ela e o sistema global como um todo.

Por fim, René volta para onde de fato nasceu, Porto Rico. Sua viagem termina em seu local de origem e a narrativa do documentário se fecha como se a mensagem a ser passada fosse de que todos retornamos para de onde viemos. Avistamos a ilha de cima enquanto René narra que eles foram invadidos por aquelas praias, relembrando o processo de colonização extremamente violento que acarretou o saque de ouro, extermínio da população taína que já habitava aquele local e na escravização de milhares de negros retirados da África. Este processo foi responsável pelo enriquecimento, segundo René, do DNA dos nascidos em Porto Rico, unindo o sangue de indígenas, africanos e europeus. Ao longo dos anos, Porto Rico se tornou um dos maiores produtores de açúcar do mundo em função das plantações de cana do país, até que, em 1898, a presença política e militar dos Estados Unidos na ilha fez com que essa indústria passasse a ser de domínio norte-americano. Não é por acaso que a canção destinada a esta parte do documentário se chama *Hijos del Cañaveral*¹⁶⁸.

¹⁶⁸ Filhos do Canavial (tradução livre).



Figura 54 - Deslocamento da África para Porto Rico.

Em Porto Rico, além de abordar a história colonial que foca no trabalho braçal de seus habitantes nas plantações de cana de açúcar, René também fala dominação dos Estados Unidos, tema recorrente em entrevistas e canções do artista. Ele resgata um episódio que ocorreu em 1937, quando a polícia colonial norte-americana assassinou 19 manifestantes porto-riquenhos que protestavam pela prisão do líder do Partido Nacionalista de Porto Rico, Pedro Albizu Campos, acusado por organizar supostas rebeliões. A violenta repressão ficou conhecida como o Massacre de Ponce¹⁶⁹. O líder independentista morreu alguns anos depois após ser exposto a grandes cargas de radiação. Os Estados Unidos seguiram sua política de ocupação, instalando diversas bases militares no país latino-americano e fortalecendo ainda mais a condição de metrópole para a colônia porto-riquenha. No entanto, ainda há milhares de porto-riquenhos que defendem a anexação de Porto Rico como estado norte-americano, em vez de lutar pela independência do país. Para René, essa parcela da população estaria sujeita à Síndrome de Estocolmo. Contudo, isso pode ser explicado a partir de uma perspectiva marxista relacionada à ideologia da classe dominante, que, através da vantagem política e econômica, determina as ideias e desejos padrões na sociedade, conforme citação abaixo.

Os indivíduos que compõem a classe dominante possuem, entre outras coisas, também consciência e, por isso, pensam; na medida em que dominam como classe e determinam todo o âmbito de uma época histórica, é evidente que eles o fazem em toda a sua extensão, portanto, entre outras coisas, que eles dominam também como pensadores, como produtores de ideias, que regulam a produção e a distribuição das ideias de seu tempo; e, por conseguinte, que suas ideias são as ideias dominantes da época. (MARX; ENGELS, 2007:47)

¹⁶⁹ https://pt.wikipedia.org/wiki/Massacre_de_Ponce

No documentário, em entrevista, René confrontou Ricardo Rosselló, ex-governador de Porto Rico, ao perguntar o que ele achava de Pedro Albizu Campos. Ricardo respondeu que Pedro Albizu Campos era um homem que lutou pelo que acreditava, tal como ele, mas ambos tinham crenças diferentes pois Rosselló não acreditava na luta armada. René rebateu, insinuando que Ricardo Rosselló acreditava nos Estados Unidos e os Estados Unidos acreditava na luta armada. A identificação de René com o líder independentista é tanta que um dos destinos do artista foi a cidade de Jayuya, local de reunião de militantes pró independência liderados por Albizu ao longo da metade do século XX. Lá, René encontrou com Heriberto Marin, um dos três sobreviventes da rebelião contra o governo estadunidense que ocorreu em 1950, onde apenas 32 guerrilheiros enfrentaram o exército do Estado.



Figura 55 – Imagem de porto-riquenho em manifestação pró Ricardo Rosselló, retirada do documentário *Residente*



Figura 56 – Imagem de René (à esq.) em encontro com Heriberto Marin (à dir.), retirada do documentário *Residente*

Apesar das diferenças políticas encontradas entre os porto-riquenhos que defendem a anexação estatal e aqueles que defendem a independência, René crê que o processo colonial que ocorre na ilha afeta a todos por igual, uma vez que atinge o ponto em comum que diz respeito à origem de todo *boricua*. Notamos que o tema da ancestralidade, fio que conduz a narrativa do documentário, está presente diretamente em quase todas as referências feitas no documentário. Em Porto Rico, isso é feito através do enfoque na cultura *jíbara*, que é construída a partir das práticas dos agricultores que habitam as áreas rurais do país. Os *jíbaros*¹⁷⁰ porto-riquenhos podem ser comparados aos caipiras/sertanejos brasileiros. Existe todo um conjunto de hábitos e manifestações artísticas que os caracterizam, tal como comidas, vestes, músicas e modos de falar típicos desse grupo. Dessa forma, para compor a canção *Hijos del Cañaveral*, René buscou usar influências *jíbaras* de modo que, segundo ele, pudesse falar muito com muito pouco. Assim, enquanto a canção *Latinoamérica* retrata a gente e o solo da América Latina, *Hijos del Cañaveral* traduz a grandeza do povo de Porto Rico que, mesmo frente aos anos de colonização, assim como René, é capaz de fazer muito tendo pouco.



Figura 57 – Imagem de agricultor de cana de açúcar, retirada do documentário *Residente*

¹⁷⁰ [https://en.wikipedia.org/wiki/J%C3%ADbaro_\(Puerto_Rico\)](https://en.wikipedia.org/wiki/J%C3%ADbaro_(Puerto_Rico))

CONCLUSÃO

Após buscar a si mesmo ao redor do mundo através do projeto Residente, o artista foi ainda mais fundo em 2020 ao lançar a canção intitulada *René*. Em uma conversa com a atriz Zoe Saldña¹⁷¹, ele contou que inicialmente a letra era um desabafo que ele resolveu colocar para fora em palavras após ter passado uma noite muito ruim. René estava no México e tinha um show para fazer, contudo, sua maior vontade era atirar-se da varanda do hotel. Na manhã seguinte, após estar sentindo-se melhor, ele resolveu começar a escrever o que estava sentindo e após mostrar os versos para o seu irmão Gabriel Cabra, que também é seu companheiro de trabalho, ele decidiu que aquele tema poderia virar uma canção. Em pouco tempo, René criou um arranjo e reuniu-se com sua equipe para tornar aquilo real. Além de uma letra extremamente íntima, a música recebeu um videoclipe nitidamente autobiográfico, que remonta a infância de René através de referências do seu cotidiano quando jovem.



Figura 58 – Postagem de René no Twitter onde ele divulga o lançamento do videoclipe da canção *René* e relata como estava se sentindo na véspera da composição

A ideia era fazer o lançamento do videoclipe da canção perto de seu aniversário, em fevereiro, como uma maneira simbólica de celebrar a sua vida. No primeiro dia de lançamento, o trabalho atingiu onze milhões de visualizações e, segundo René, pela primeira vez ele sentiu que

¹⁷¹ https://www.youtube.com/watch?v=rseDChlc_eg

era unanimemente amado. O vídeo gerou uma série de *reacts*¹⁷² no YouTube, marcados igualmente pela emoção dos espectadores (figuras 59 e 60)¹⁷³. O artista acredita que a comoção causada partiu da empatia que sentiram em relação a ele, “*todos pasan por esta situación*¹⁷⁴”, ele afirma. Por mais que seja nítido que René estava passando por um período depressivo, em que se questionava sobre o vazio e a solidão que sentia, como canta nos trechos “*cuando caigo en depresión, mis problemas se los cuento a la ventana del avión/ el estrés me tiene enfermo, hace 10 años que no duermo*¹⁷⁵” e “*estoy triste y me río, el concierto está lleno pero yo estoy vacío*¹⁷⁶”, ele não tinha dado conta que esse era um assunto que dizia respeito à saúde mental até receber mensagens de pessoas dizendo para que ele conversasse sobre isso.



Figura 59 - Imagem retirada de vídeo postado no canal do YouTube DELTA65, disponível no link <https://www.youtube.com/watch?v=ZgKTJiI2SHc&t=398s>

¹⁷² Vídeos de pessoas assistindo a videoclipes pela primeira vez.

¹⁷³ Em busca no YouTube, encontrei alguns vídeos de pessoas reagindo ao videoclipe da canção René ao assistirem o vídeo pela primeira vez. Quase todos os vídeos foram marcados pela reação emocionada dos espectadores. Escolhi dois *reacts* e trouxe essas imagens para este trabalho de modo que pudesse ilustrar esse episódio.

¹⁷⁴ Todos passam por esta situação (tradução livre).

¹⁷⁵ Quando caio em depressão, conto meus problemas para a janela do avião/ o estresse me deixa doente, faz dez anos que eu não durmo (tradução livre).

¹⁷⁶ Estou triste e sorrio, o show está cheio mas eu sinto um vazio (tradução livre).



Figura 60 - Imagem retirada de vídeo postado no canal do YouTube Caóticos, disponível no link <https://www.youtube.com/watch?v=YFoldr4XMBc&t=582s>

Cada pedaço da letra desta canção tem um significado complexo. A narrativa, que começa no presente da vida de René e vai aos poucos resgatando episódios de seu passado, é marcada por inúmeras referências que, por mais que sejam muito nítidas em vídeo, nos fazem tentar encontrar algum significado por trás das palavras. Um dos acontecimentos abordados por René foi a morte de seu amigo de infância Christopher, como foi falado no primeiro capítulo desta dissertação. As marcas da sua juventude são extremamente significativas nesta música, portanto que todo o videoclipe é ambientado no campo de beisebol, onde René costumava jogar, inclusive com Christopher. Outra referência aparece quando René diz “*censuraron cuatro años de mi calendario*¹⁷⁷”. Neste trecho ele faz menção ao período que o Calle 13 foi proibido de tocar nas rádios porto-riquenhas após o artista ter insultado o ex-governador da ilha Luís Fortuño durante uma premiação promovida pela MTV¹⁷⁸. Já o número 7550822, para qual René quer ligar e ver quem atende, corresponde ao telefone da casa onde ele cresceu.

Tornando a canção ainda mais pessoal, René resgata os ensinamentos de sua mãe quando, para ajudar o jovem a aprender o conteúdo, transformava a matéria da escola em música. O trecho inicial, gravado por sua própria mãe, exemplifica uma situação que René jamais esqueceu. Ao ser perguntado sobre com que parte do corpo jogavam bola os índios taínos, sua mãe lhe respondia cantarolando “*cabeza, rodilla, muslos y cadera*¹⁷⁹”. Em uma nova versão do videoclipe para a

¹⁷⁷ Censuraram quatro anos do meu calendário (tradução livre).

¹⁷⁸ <https://www.cooperativa.cl/noticias/entretencion/musica/calle-13/calle-13-se-queda-sin-escenario-por-insultar-al-gobernador-de-puerto-rico/2009-10-17/212636.html>

¹⁷⁹ Cabeça, joelho, coxas e quadris (tradução livre).

música, gravada neste ano de 2020 em um contexto de quarentena e isolamento social, podemos apreciar a participação da mãe de René em um quadro, lado a lado com o artista, cantando a sua parte da canção, enquanto acompanha os trechos cantados por René com a emoção de uma mãe que entende pelo que o filho estava passando.



Figura 61 - René (à esq.) e sua mãe, Flor Joglar (à dir.), em imagem retirada da versão mais recente do videoclipe da canção *René*

Para além das questões territoriais, é importante pensarmos também a trajetória de René como representação para as subjetivações do sujeito pós-moderno. As transformações que ocorreram e estão ocorrendo neste período vão além do campo técnico e espacial. Segundo Hall (1992), elas também estão mudando “nossas identidades pessoais, abalando a ideia que temos de nós próprios como sujeitos integrados”. Isso implica em nossa noção de pertencimento a algum lugar ou a alguma cultura, provocando crises identitárias e a sensação de sentir-se perdido diante de um mundo globalizado, com fluxos comunicacionais cada vez mais intensos e relações interpessoais cada vez mais voláteis.

Esta perda de um “sentido de si” estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito. Esse duplo deslocamento – descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos – constitui uma “crise de identidade” para o indivíduo (HALL, 1992:9)

Por mais que as subjetividades de René muitas vezes sejam evidenciadas através de suas produções, é a primeira vez que ele deixa questões tão pessoais emergirem em um trabalho, mostrando-se como um indivíduo vulnerável em meio a uma concepção de sucesso que não é de

todo prazerosa. Como o artista menciona na canção *René*, seu filho precisa comer por isso ele segue fazendo turnês. Isso nos faz entender que a iconicidade do artista, construída a partir de uma ideia quase heroica de um representante da justiça social latino-americana, é, também, um véu que pode esconder um sujeito comum, seguindo a lógica do capital para poder se sustentar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDERSON, Benedict. Comunidades imaginadas. São Paulo, 1983.

ANZALDÚA, Gloria. Borderlands: la frontera. San Francisco: Aunt Lute, 1987.

APPADURAI, Arjun. Soberania sem territorialidade. Notas para uma geografia pós-nacional. Tradução: Heloísa Buarque de Almeida. University of Michigan Press, 1996.

ASANTE, Molefi Kete. Afrocentricidade como Crítica do Paradigma Hegemônico Ocidental: Introdução a uma Ideia. Tradução: Renato Nogueira, Marcelo J. D. Moraes e Aline Carmo. Ensaios Filosóficos, Volume XIV, 2016.

_____. Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora. São Paulo: Selo Negro, 2009.

BARBERO, Jesus Martin. Dos meios às mediações. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

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

CANCLINI, Néstor García. Culturas Híbridas - estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: EDUSP, 1997. p.283-350: Culturas híbridas, poderes oblíquos.

CÉSAIRE, Aimé. Discurso sobre o colonialismo. Lisboa, 1978.

FANON, Frantz. Pele negra, máscaras brancas. Salvador, 2008.

KILOMBA, Grada. "The Mask". In: Plantation Memories: Episodes of Everyday Racism. Auflage, 2010.

FAIRCLOUGH, Norman. Discurso e mudança social. UnB, 2001.

GIDDENS, Anthony. As conseqüências da modernidade. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: Editora UNESP, 1991.

GROSFOGUEL, Ramón. Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: Transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. In: Revista Crítica de Ciências Sociais. Coimbra, 2008.

HAESBAERT, Rogério. Território e Multiterritorialidade: Um debate. Rio de Janeiro, 2007.

HAESBAERT, Rogério; LIMONAD, Ester. O território em tempos de globalização. In: Revista Eletrônica de Ciências Sociais Aplicadas. Rio de Janeiro: UFF, 2007.

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro - Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

_____. Da diáspora. Identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

LIGIÉRO, Zeca. O conceito de “motrizes culturais” aplicado às práticas performativas afro-brasileiras, 2011.

MARX, K.; ENGELS, F. Primeira parte. In: MARX, K.; ENGELS, F. A Ideologia Alemã. São Paulo: Boitempo, 2007. p. 29-95.

MAZAMA, Ama. The Afrocentric Paradigm. Trenton: Africa World Press, 2003.

MELÉNDEZ, Edwin. Movimiento anexionista en Puerto Rico. PAÍS: La Editorial, UPR, 1993.

ORLANDI, Eni Puccinelli. Análise de discurso: princípios e procedimentos. In: Análise de discurso: princípios e procedimentos, 2009.

PINTO, Lucas Vasconcelos; VIGEVANI, Tullo. A relação Estados Unidos - Israel na questão palestina. São Paulo: UNESP, 2012.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005.

SILVA, Tomaz Tadeu da. Identidade e diferença: impertinências. Educação e sociedade. São Paulo, 2002.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Pode o subalterno falar?. Editora UFMG, 2010.

TORRES GARCÍA, 1943. In: <https://www.socialistamorena.com.br/nosso-norte-e-o-sul/>

WEBER, Max. A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo, edição de Antônio Flávio Pierucci e tradução de José Marcos Mariani de Macedo, Companhia das Letras, 2004.

WILLIAMS. Cultura e materialismo. São Paulo: Editora UNESP, 1980.