

“A mina do funk agora nesse funketón”: hibridismo e tradução cultural entre o reggaetón latino-americano e o funk brasileiro¹

“A mina do funk agora nesse funketón”: hibridismo y traducción cultural entre el reggaeton latinoamericano y el funk brasileño

Rachel SOUSA²

Resumo

As músicas em espanhol, em especial o *reggaetón*, trilharam um longo caminho até chegarem ao *mainstream* do mercado musical brasileiro, pensando no recorte temporal de 2015 até agora. Neste texto, apresento o *funketón* como um gênero híbrido, construído a partir das recentes comunicações musicais entre o *funk* e o *reggaetón*, que aponto como similares e quase que equivalentes.

Palavras-chave: Música. música latino-americana. Reggaetón. Funk. Funketón.

Resumen

Las canciones en español, en particular el reggaetón, recorrieron un largo camino hasta llegar al mainstream del mercado musical brasileño, pensando en el recorte temporal de 2015 hasta ahora. Neste trabajo, presento el funketón como un género híbrido, construido a partir de las recientes comunicaciones musicales entre el funk y el reggaetón, que apunto como similares y casi equivalentes.

Palabras-claves: Música. Música latino-americana. Reggaeton. Funk. Funketon.

Introdução

Apesar da escassa comunicação musical entre o Brasil e seus países vizinhos na América Latina, o *reggaetón* ganhou espaço no mercado musical brasileiro nos últimos anos, especialmente a partir de 2015, deixando marcas no mercado brasileiro em nossa forma de produzir música, em especial o *funk*. Uma dessas marcas é a criação do gênero

¹ Este texto é parte da monografia de final do Curso de Estudos de Mídia, UFF - dezembro de 2018.

² Graduada em Estudos de Mídia pela Universidade Federal Fluminense (UFF).
E-mail: rachelousab@ymail.com

funketon, um produto híbrido entre o *funk* e o *reggaeton*, que busca aproximar artistas e públicos dos países consumidores destes ritmos.

O *funketon* é um gênero dançante, híbrido do *funk* e do *reggaeton*, que só foi possível graças à abertura criada pela chegada do ritmo caribenho no Brasil. Buscando colocar em diálogo o *funk* ao *reggaeton* e aproximando artistas de diferentes países em colaborações, o *funketon* ampliou a circulação do *funk* entre os demais países latinos, enquanto o *funk* possibilitou uma nova onda de experimentações e trocas culturais na música brasileira, auxiliando na popularização do *reggaeton* no Brasil. Este trabalho está voltado à análise do *funketon*, passando também pelas relações atuais entre o Brasil e o restante da América Latina via música, a dificuldade de entrada da língua espanhola no Brasil e como a música latina chegou recentemente ao *mainstream* no país.

Para elucidar as questões deste trabalho, julgo necessário resgatar as reflexões produzidas por alguns autores sobre hibridações, bem como conceituar o que são as traduções culturais, dois conceitos que uso para tentar explicar os fenômenos de comunicação musical entre Brasil e seus países vizinhos na atualidade.

Hibridismo e tradução cultural

Segundo García-Canclini (2000, p.1), o termo “hibridismo” se refere a “processos interétnicos e de descolonização, globalizadores, viagens e cruzamentos de fronteiras, entrecruzamentos artísticos, literários e comunicacionais”, e é usado em situações em que alguns conceitos se deslocam do sentido original e se faz necessário “criar novas noções ou reformular as demais”. Os processos de hibridação podem acontecer de modo não planejado, sendo o “resultado de processos migratórios, turísticos ou de intercâmbio econômico ou comunicacional” (GARCÍA-CANCLINI, 2000, p. 3), e se torna útil para entender as relações de sentido que se constroem nessas mesclas.

O melhor entendimento do hibridismo ajuda a desconstruir a desconfiança da sociedade para com as mesclas históricas, mostrando o caráter produtivo e inovador de trabalhar com as diferenças, com elas dialogando, pois:

A construção linguística e social do conceito de hibridação tem colaborado para sair dos discursos biologicistas e essencialistas de identidade, autenticidade e pureza cultural. Assim como a mestiçagem rebateu as obsessões por manter incontaminado o sangue ou as raças no século XIX e em várias etapas do século XX, a hibridação aparece hoje como o conceito que permite leituras abertas e plurais das mesclas históricas, e construir projetos de convivência livres das tendências a “resolver” conflitos multidimensionais através de políticas de purificação étnica. (GARCÍA-CANCLINI, 2000, p. 2)

Ao não entender o hibridismo que atravessa nossas identidades, ou seja, definir-se como um “conjunto de traços fixos”, há o risco de acreditar em uma noção de identidade nacional ou coletiva fechada sobre si mesma e apagar a história das mesclas e processos de intercâmbios em que as identidades são construídas, considerando aqueles traços como parte da essência de uma etnia, nação ou coletividade, sendo que:

Em um mundo tão fluidamente interconectado, as sedimentações identitárias organizadas e os conjuntos históricos mais ou menos estáveis (etnias, nações, classes) se reestruturam em meio aos conjuntos interétnicos, transclassistas e transnacionais. As diversas maneiras em que os membros de cada etnia, classe e nação se apropriam dos repertórios heterogêneos de bens e mensagens disponíveis nos circuitos transnacionais geram novas formas de segmentação. (GARCÍA-CANCLINI, 2000, p. 3)

Além disso, “poucas culturas podem ser definidas como unidades estáveis, com limites precisos baseados na ocupação de um território delimitado” (Id. Ibid., p. 7).

Em resumo, hibridações são “processos socioculturais em que estruturas ou práticas que existiam em forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (Id. Ibid., p. 2). Porém, não há fusão ou osmose entre essas estruturas, e sim embates, disputas e diálogos. Ou seja, “a hibridação é [...] o entre-lugar, que não é o outro e não sou eu, mas sim é o outro já presente em mim, sou eu presente no outro”, isto é:

No produto híbrido ocorre a permanência dos diferentes elementos colocados em contato, mantém-se o dissenso. A hibridez não é o resultado de uma síntese dialética entre culturas, pois supõe o conflito e a negociação estabelecidos no contato e nas trocas culturais. Aponta para o enfrentamento e para a negociação, superando os enfoques maniqueístas e fechados nas oposições dominadores e dominados, exploradores e explorados, colonizadores e subalternos, emissores e receptores. [...] na hibridação o outro não é apropriado, deglutido e

transformado em próprio, expurgando-se seus vestígios indesejáveis. Na hibridação o outro permanece, seus vestígios são facilmente rastreáveis, pois, como afirma Archetti, nela busca-se “converter o diferente em igual, e o igual em diferente, mas de tal maneira que o igual não é simplesmente o mesmo, e o diferente tampouco é simplesmente diferente.”. (NERCOLINI, 2005, p. 277-78)

García-Canclini cita como exemplos de estruturas híbridas a umbanda brasileira, por mesclar elementos de religiões de matriz africana, figuras indígenas e santos católicos; casamentos mestiços; a reinterpretação “*jazzística*” de Mozart por um grupo afrocubano; e o website “*Hybridspace*”, que contém imagens que combinam objetos físicos e redes comunicacionais, uma mistura entre arquitetura e espaço midiático (GARCÍA-CANCLINI, 2000). Também uma forma de hibridação é a “creolização”, um tipo de mescla intercultural referente às “línguas e culturas criadas pelas variações a partir da língua básica e outros idiomas no contexto do tráfico de pessoas escravizadas. [...] Se aplica às mesclas que o francês teve na América e no Caribe” (Id. Ibid., p. 6). Marildo Nercolini, por sua vez, cita as expressões artísticas “baião”, “bumba-meu-boi”, “coco” e “embolada” como formas híbridas que se construíram no diálogo intercultural (2005, p. 316).

Stuart Hall (2016, p. 50), por sua vez, considera o hibridismo “outro termo para designar o processo de tradução cultural, um processo forçado, nunca assentado ou completo, mas sempre em transição, tradução, marcado em última instância pela indefinição”. Sendo a tradução cultural a “transcrição” e a “transculturação” entre o original e sua tradução — sendo uma transcrição porque o trabalho do tradutor não é transparente ou invisível (NERCOLINI, 2005, p. 254) e sim a destruição voluntária do texto anterior e sua reconstrução em “outro tempo, outra língua, outra cultura” (LAGES, *apud.* NERCOLINI, 2005, p. 254). Então, “a tradução é crítica porque ‘nasce da deficiência da sentença, de sua insuficiência para valer por si mesma’ e também porque o tradutor busca penetrar intensamente na mente do autor e dissecar suas intenções” (CAMPOS, *apud.* NERCOLINI, 2005, p. 256). Campos (*apud.* NERCOLINI, 2005, p. 257-258) também se refere à tradução como “criação paralela”:

A teoria e prática da tradução de Haroldo de Campos podem ser ampliadas a outras áreas da cultura, como a música, em que não

somente a questão verbal, mas também o som e o gestual são trazidos à luz do momento em que se busca traduzir uma dicção musical para outra, como é o caso da realizada por cantores-compositores da MPB e do Rock Nacional Argentino.

A tradução cultural é, portanto, “ferramenta própria de fronteiras, de lugares ou espaços instáveis, aqueles em que há passagem entre culturas, travessia de identidades, desestabilização de referências culturais” (NERCOLINI e BORGES, 2003, p. 139), onde o leitor transforma radicalmente a leitura ao “aplicar a ele seus parâmetros na tentativa de entendê-lo” (Id. Ibid., p. 139). A tradução, portanto, não é uma atividade passiva. Além disso, reconstrói também a própria cultura na qual o tradutor se insere, uma vez que “para me aproximar de uma cultura e tentar traduzi-la, às vezes é preciso ‘desrespeitar’ a minha própria, transgredi-la, romper com os seus limites e acolher o Outro” (Id. Ibid., p. 140), ou:

Se não permito que o Outro me penetre e faça seus “estragos”, questionando o que me é próprio, não permito que a tradução cultural se realize de maneira consequente, pois a tentativa de reduzir outra cultura aos padrões existentes na minha é imposição. É exercer o poder de mando. A tradução cultural pede uma relação erótica (entender o Outro não como ameaça à própria existência, mas como desafio e promessa) em que certamente os sujeitos saem diferentes no final do processo, transformados. Permanecem sendo eles, mas penetrados pelo Outro. Transformar o Outro ao mesmo tempo em que se é por ele transformado.

Com esses dois conceitos devidamente explicados e relacionando-os com a temática aqui trabalhada, creio que o *funketón* pode ser visto como um novo gênero musical, híbrido, construído a partir do *funk* e do *reggaetón*, com suas próprias características e particularidades, que coexiste enquanto os limites dos dois gêneros originários ainda é respeitado e eles ainda existam de forma separada — porque a hibridação dos dois gêneros não significou uma fusão entre eles. Ao mesmo tempo, considero os artistas do *reggaetón* buscando referências e parcerias no *funk* brasileiro e os artistas de *funk* buscando referências e parcerias no *reggaetón* latino um tipo de tradução cultural — já que isso resulta em uma produção nova e específica, onde o original não é simplesmente repetido sem antes ser atravessado e reconstruído pelo tradutor. Portanto, uma “criação paralela”.

***¡Si necesita reggaetón, dale!:* A entrada do reggaetón no Brasil**

Como mencionado anteriormente, algumas músicas em espanhol já circulavam no mercado musical brasileiro, tanto no meio *mainstream* quanto em nichos de consumo. Aqui falaremos do *mainstream*. Ainda que as músicas que circulam por nichos de consumo sejam de extrema importância cultural, acredito que para modificar a forma como consumimos música no Brasil seja mais interessante, nesse momento, analisarmos as músicas que atingem sucesso comercial e, portanto, chegam a lugares e a pessoas que não receberiam estas músicas em espanhol caso não acessassem às rádios e aos canais de televisão de público massivo.

Entre os *reggaetóns* que atingiram sucesso comercial no Brasil antes de 2015 podemos citar “Gasolina” (2004), do Daddy Yankee. Importante lembrar que outros sucessos da carreira de Yankee pós “Gasolina” não tiveram a mesma relevância no Brasil e que a música, portanto, não abriu portas para que o idioma se consolidasse por aqui e houvesse continuidade do gênero *reggaetón* no país. O mesmo aconteceu com os sucessos de Shakira no final da década de 90 e início dos anos 2000.

As mais significativas comunicações estáveis e contínuas entre o Brasil e o restante da América Latina no *mainstream* brasileiro contemporâneo aconteceram, finalmente, com as iniciativas e esforços da cantora Anitta, especialmente na busca dessa artista por estabelecer colaborações com artistas latino-americanos e, assim, expandir seu público para além do Brasil. Em 2015, almejando uma carreira internacional, a cantora pensou em estratégias para introduzir, aos poucos, o idioma espanhol de volta ao cotidiano brasileiro.

Anitta — nome artístico de Larissa Machado — foi criada no Rio de Janeiro e começou sua carreira como cantora de *funk* após ter sido “descoberta” por Renato Azevedo, um dos produtores da Furacão 2000³. Desde então, a cantora assinou contrato com a gravadora Warner Music Brasil e possui quatro álbuns de estúdio.

Ao flertar com a música *pop* — embora nunca tenha deixado de criar músicas *funk* —, Anitta conseguiu ampliar sua imagem para além do mundo do *funk* e,

³ Equipe de som, gravadora e produtora de *funk* carioca, que descobriu e divulgou grande parte dos artistas de *funk* nas décadas de 90 e 2000.

consequentemente, conquistar um público muito maior e atingir grande reconhecimento comercial. Foi a primeira cantora brasileira a ocupar o primeiro lugar no *ranking* “Top Brasil” do Spotify⁴ — o que também diz muito sobre os padrões de consumo dos brasileiros até então —, foi premiada com um MTV Europe Music Awards - EMA e foi a primeira brasileira a ganhar na categoria “Worldwide Act: Latin America”⁵, e participou na cerimônia de abertura das Olimpíadas sediadas no Rio de Janeiro em 2016⁶, cantando ao lado de nomes consagrados da música brasileira como Caetano Veloso e Gilberto Gil. Inegavelmente, Anitta é a cantora brasileira hoje de maior apelo massivo. O próximo passo da cantora foi buscar reconhecimento também no exterior.

“*Ginza*” (2015), do colombiano J Balvin, é “a música que deu a volta ao mundo”⁷ — foi a primeira aparição do artista no *chart* da Billboard das 100 músicas mais vendidas da semana⁸ e se manteve por aproximadamente 30 semanas em charts internacionais, permanecendo em primeira posição na Itália durante 3 semanas consecutivas⁹. Apesar de todo o sucesso internacional, a música não obteve sucesso no Brasil entre o público massivo e não circulou pelas rádios ou canais de televisão. Foi então que Anitta lançou um *remix* da faixa.

Qualquer pessoa da indústria que você vá perguntar hoje em dia vai te dizer o quanto é difícil você colocar uma música com o idioma em espanhol na rádio. [...] Estava difícil há uns dez anos até este momento. Foram raríssimos os casos em que tocou uma música em espanhol aqui desse tempo todo pra cá. Aí o que eu fiz foi o seguinte:

⁴ GUIDORIZZI, Guilherme. “Anitta se torna a 1ª cantora brasileira a ocupar o topo do ranking do do Spotify”. Purepeople, 30 de julho de 2015. Disponível em <<http://bit.ly/2J2ebmx>>. Acesso em 28/11/2018

⁵ OLIVEIRA, Ricardo. “EMA 2015: Anitta se consagra e ganha prêmio ‘Worldwide Act:Latin America’”. Portal Popload, 25 de outubro de 2015. Disponível em <<http://bit.ly/2voP5py>>. Acesso em 28/11/2018

⁶ “Anitta, Gil e Caetano brilham na abertura da Olimpíada”. Veja, 06 de agosto de 2016. Disponível em <<http://bit.ly/2IXiRtE>>. Acesso em 28/11/2018

⁷ Considerada a “música que deu a volta ao mundo” pelo produtor SKY, na entrevista/documentário em formato de *playlist* “*Meet Los Producers SKY*” para o *Spotify*. Disponível em <<https://spoti.fi/2IWsbxR>>. Acesso em 28/11/2018

⁸ Posição 84 no chart Hot 100 da Billboard, em julho de 2015. Disponível em <<http://bit.ly/2W8uMIO>>. Acesso em 28/11/2017

⁹ Disponível em <<http://bit.ly/2IG0Rop>>. Acesso em 28/11/2018

introduzi de maneiras muito... doses muito homeopáticas, o espanhol no cotidiano. Primeiro eu fiz um remix de uma música de um colombiano muito famoso, que é o J Balvin, que tem muitos anos de carreira. Ele já tinha uma música que era sucesso em todos os países da América Latina, menos no Brasil, porque, justamente, o Brasil não estava mais tão acostumado com o idioma espanhol. Então, eu gravei com ele um remix e uma música que já era famosa dele, então ela não teria risco nenhum pra mim, porque já era um trabalho dele, não era um trabalho meu, era um remix... era uma dose muito homeopática de uma introdução. Então, eu fiz em português uma música que já existia em espanhol. Com isso, subiu no canal dele, então o público dele teve acesso a isso um pouquinho, uma porcentagem pequena, então eu já fui vista ali por, sei lá, X mil pessoas. (ANITTA, 2017)¹⁰

Embora Anitta, em entrevista a Pedro Bial, tenha afirmado que “*Ginza*” foi apenas uma música introdutória e por isso não teve tanto sucesso no Brasil quanto seus outros trabalhos, a música recebeu disco de ouro em maio de 2016 e permaneceu por três meses entre as músicas mais baixadas do Brasil¹¹. O *remix* torna “*Ginza*” em uma música híbrida por mesclar os idiomas português e espanhol e, ainda que o gênero da música seja o *reggaetón*.

O hibridismo entre *funk* e *reggaetón* veio com “Sim ou Não” (2016), lançada em parceria com o colombiano Maluma. Mesclando o português com o espanhol, a faixa é uma mistura entre os ritmos latinos do *reggaetón* e o *funk* rasteirinha, além de misturar o *perreo* e as danças típicas de *funk* na coreografia de seu videoclipe. Se trata, então, não de uma música que seja metade *funk* e metade *reggaetón*, mas um diálogo entre os dois gêneros, uma forma *reggaetonera* de se fazer *funk*, e *funkeira* de se fazer *reggaetón* — Anitta traduzindo Maluma e sendo traduzida por ele em um *funketón*. Em vinte e quatro horas, o clipe de “Sim ou Não” ultrapassou quatro milhões de visualizações, batendo o recorde pessoal de Anitta¹². A cantora conta, porém, que teve muita dificuldade para lançar uma música com parte da letra em espanhol no Brasil:

¹⁰ ANITTA. Entrevista “Conversa com Bial”. TV Globo. São Paulo, SP, 15 de junho de 2017. Disponível em <<http://bit.ly/2VuK1i8>>. “Anitta no Conversa com Bial Completo 15/06/2017”, por Flavio Silva Cavalcante. Youtube, 16 de junho de 2017. Acesso em 28/11/2018.

¹¹ “J Balvin e Anitta - Ginza supera 3 meses entre os mais vendidos”. Latin Pop Brasil, 30 de maio de 2016. Disponível em <<http://bit.ly/2GEkmKn>>. Acesso em 28/11/2018

¹² “Em 24, clipe “Sim ou Não” de Anitta ultrapassa as 4 milhões de visualizações”. Jovem Pan, 29 de julho de 2016. Disponível em <<http://bit.ly/2IYI6f9>>. Acesso em 28/11/2018

Aí depois eu fiz o Sim ou Não com o Maluma, que aí sim, por ser um single meu, inédito e trabalhado na rádio, aí foi maior. [...] Foi difícil real... tipo lutar para que aceitassem o espanhol, foi meio difícil. As pessoas queriam cortar a parte dele (Maluma), que é a parte em espanhol, o Brasil não tava tão acostumado mais, era melhor que fosse tudo em português... e eu falava 'não, essa é a novidade que eu trouxe'. (ANITTA, 2017)

Poucos meses depois, foi lançada uma versão inteiramente em espanhol de “Sim ou Não”: “*Sí o No*”, sendo a primeira música inteiramente em espanhol da Anitta e podendo ser considerada uma tradução brasileira da forma de se fazer *reggaetón*. No início do ano seguinte, Maluma esteve no Brasil para dividir o palco em alguns shows com Anitta e participou do programa do canal Multishow “Música Boa Ao Vivo”, na época apresentado por Anitta.

Em 2017, Anitta lançou sua primeira música solo inteiramente em espanhol. “Paradinha” é um *funketón* que, além de mesclar os ritmos caribenhos com o *funk*, contém um título em português e o “quadrado”, movimento de dança típico do *funk* — que foi criado e popularizado por Anitta no início de sua carreira — em seu videoclipe. “Paradinha” é, portanto, uma música híbrida que transita e dialoga entre diferentes espaços e culturas. A música reuniu manchetes como “Anitta lança Paradinha com letra em espanhol e rebolado à brasileira”¹³.

Também em 2017, Anitta iniciou seu projeto “*Checkmate*”, que consistiu em uma música nova e um videoclipe por mês, durante o período de quatro meses. Os dois primeiros lançamentos do projeto, estratégicos para o lançamento da carreira internacional de Anitta, foram músicas em inglês: “*Will I See You*”, em parceria com o produtor Poo Bear, e “*Is That For Me*”, parceria com o DJ Alesso. Considero importantes os primeiros lançamentos de Anitta em inglês porque, ainda que a cantora já tivesse um público forte no Brasil, lançar músicas em língua inglesa e uma possível carreira internacional, inegavelmente, atrai maior atenção e curiosidade a uma parte do público que talvez não acompanhasse a carreira da cantora tão de perto. A expectativa de uma cantora brasileira se lançando e ganhando certa popularidade no exterior depois de tanto tempo atraiu um público curioso para seus futuros lançamentos no projeto: “*Downtown*”, um *reggaetón*, e “*Vai Malandra*”, um *funk*.

¹³ Diário de Pernambuco. Disponível em <<http://bit.ly/2DyPQRr>>. 28/11/2018

O penúltimo lançamento do projeto “*Checkmate*” foi “*Downtown*” (2017), segunda parceria da cantora com J Balvin, com seu videoclipe também gravado em Nova York. A letra da música é inteiramente em espanhol e marca a entrada oficial de Anitta no mercado *reggaetonero*. A música entrou para a lista de mais ouvidas do Spotify em três países além do Brasil: Uruguai, Bolívia e Equador¹⁴ e ganhou o certificado de ouro e platina na Espanha e no Chile. Balvin esteve no Brasil e, assim como Maluma, participou do programa da Multishow “Música Boa Ao Vivo” para um público brasileiro. Alguns meses depois, Anitta participou da faixa “*Machika*” (2018), de J Balvin em parceria com o arubano Jeon, em que também canta em espanhol.

Uma artista nacional com o nível de sucesso de Anitta conseguir emplacar dois *singles* em espanhol (“*Paradinha*” e “*Downtown*”) entre as músicas mais ouvidas do país em 2017, totalizando uma média de 2 milhões de *streams* por dia¹⁵, é um claro exemplo da aproximação cultural do Brasil ao restante da América Latina via música, além de somar forças que levam um brasileiro pela primeira vez à lista *Top 50 Global* do *Spotify*¹⁶. As músicas em espanhol e o *reggaetón* estiveram presentes em vários outros momentos no contexto brasileiro, mas especialmente consumidas por nichos específicos. Anitta, por sua vez, conseguiu popularizar o gênero no Brasil e fazê-lo chegar às rádios e à televisão de público *mainstream*, atingindo partes da população que não recebiam esse tipo de conteúdo.

Anitta, claro, não é a única responsável pela popularização do gênero no Brasil. Pouco após “Sim ou Não”, o colombiano Maluma lançou uma parceria com Shakira, “*Chantaje*” (2017), que obteve grande reconhecimento mundial¹⁷ e chegou a ocupar o primeiro lugar entre as músicas mais baixadas no Brasil¹⁸. Alguns artistas norte-americanos e europeus também realizaram parcerias com artistas latino-americanos,

¹⁴ TORRES, Leonardo. “*Downtown*”: single de Anitta entra na parada do Spotify de três países além do Brasil”. Disponível em <<http://bit.ly/2UGZEP4>>. Acesso em 28/11/2018

¹⁵ Spotify Charts. <<https://spotifycharts.com/regional/br/>>. Acesso em 28/11/2018

¹⁶ BICALHO, Paula. “Anitta alcança o Top 50 Global do Spotify; é a primeira artista brasileira na lista”. Hoje Em Dia, 26 de novembro de 2017. Disponível em <<http://bit.ly/2Vu2TOP>>. Acesso em 28/11/2018

¹⁷ “Shakira faz história na Billboard com Chantaje feat. Maluma”. Portal LatinPop Brasil, 09 de novembro de 2016. Disponível em <<http://bit.ly/2Puihsh>>. Acesso em 28/11/2018

¹⁸ “Shakira é número 1 no Brasil com a nova Chantaje, com Maluma”. Portal LatinPop Brasil, 29 de outubro de 2016. Disponível em <<http://bit.ly/2PwAZf4>>. Acesso em 28/11/2018

intensificando a entrada da língua no *mainstream* brasileiro — cito como alguns exemplos a *girlband* Fifth Harmony participando de um *remix* da música “*Sin Contrato*” (2016), de Maluma; a *girlband* Little Mix gravando um *remix* de “*Reggaetón Lento*” (2016), da *boyband* CNCO; e a dupla Zion & Lennox participando de um *remix* do hit “*Shape Of You*” (2017), de Ed Sheeran.

Se o público brasileiro não tivesse passado por essas etapas de familiarização com a língua espanhola, talvez o sucesso mundial de “*Despacito*” (2017), assim como “*Ginza*”, teria tido um menor impacto aqui — acredito que “*Despacito*” (2017) teria passado despercebida até que o *remix* da música com participação do cantor americano Justin Bieber fosse lançado; e, mais uma vez, estaríamos consumindo a música de artistas latino-americanos e/ou falantes de espanhol apenas quando esta fosse aceita ou “filtrada” por norte-americanos. Essas etapas de familiarização com o idioma espanhol resultaram em maiores comunicações entre brasileiros e latino-americanos via música e, portanto, na aceitação e popularização dessas músicas no país. Essa popularização foi aproveitada pelos artistas brasileiros, que passaram a se inspirar mais nos ritmos latinos e buscar conexões com estes artistas. Essas conexões, muitas vezes, resultaram na criação do gênero musical híbrido que chamamos de “*funketón*”.

O *funketón*

Pode-se dizer que o precursor do gênero no Brasil foi o cantor MC Papo. Nascido Alexandre Materna, Papo é originário de Minas Gerais — apesar de nascido em Bruxelas, na Bélgica — e, em 2006, lançou o *funk* “*Piriguete*”. Com claras referências e apropriações de ritmos latinos — como *riddim dembow* —, MC Papo menciona o gênero “*reggaetón*” na letra da música e ainda usa um termo que mescla o espanhol e o português — “*guapetona*”, que seria o aumentativo da palavra “*guapa*”: bonita. Em 2008, MC Papo lança a música “*Só Um Tikin*”. A música começa com a frase “solta o tamborzão” e uma base de *funk* — o “tamborzão” — e segue, logo depois, com a frase “para tudo... é tamborzão com *reggaetón*, maluco”. A base de *funk* se transforma em uma mescla do tamborzão com o *riddim dembow*, se transformando em uma música de gênero híbrido.

Em novembro de 2017, Papo retornou com a música “*Crush*”, classificada como *reggaetón* na descrição do vídeo — que faz alusão à estética dos vídeos dos DJs de *funk* 150 BPM, com um desenho caricato do artista como logomarca. Na letra, Papo convida seu par para “dançar um *perreo*” e completa a frase com “uma sarrada selvagem”, mais um exemplo do quão similares são as danças desses dois gêneros. Em abril de 2018, Papo lançou a música “Devagarinho”, em parceria ao DJ de *funk* WS. Em “Devagarinho”, além da produção de um DJ de *funk*, temos o verso “ela me pede *reggaetón*, então toma”, e a descrição do vídeo “Entre o reggaeton e o funk, o som ‘DEVAGARINHO’ marca o meu retorno aos sons dançantes que, diga-se de passagem, estarão muito presentes na minha caminhada em 2018”¹⁹. É provável que a volta de MC Papo ao mercado musical tenha se dado pela maior facilidade de entrada do *reggaetón* no Brasil atualmente.

O termo “*funketon*”, no entanto, foi usado pela primeira vez por Tati Zaqui, cantora de *funk* de São Paulo, em 2015, na música “*Água na Boca*”²⁰. A música, além de mesclar os idiomas e fazer uso do *riddim dembow*, oficializa o termo “*funketón*” no verso “quem diria, a ‘mina’ do *funk* agora nesse *funketón*”. Tati, embora tenha menor visibilidade que Anitta, aposta no gênero desde então e conta com outros *reggaetóns* em seu repertório. “*Estoy Loca*” (2016) possui refrão e título em espanhol, enquanto menciona o “quadrado” em sua letra e, em “*Bumbum Que Balança*” (2017) e “*Esta Noche*” (2018), Tati não apenas se apropria e ressignifica o *riddim dembow* como também arrisca trechos em espanhol em meio ao português, tornando as músicas um verdadeiro produto híbrido.

Essa popularização dos ritmos latinos no Brasil, é claro, deixou marcas. O *funketón*, para além de Anitta e Tati Zaqui, se tornou mais comum. Após a comercialização do gênero, colaborações entre brasileiros e artistas latino-americanos se tornaram mais frequentes e passíveis de se chegar ao *mainstream*, desconstruindo em certa medida o preconceito mencionado por Anitta das rádios brasileiras que se recusavam a tocar em espanhol. Vejamos alguns exemplos a seguir.

O cantor colombiano Maluma já havia colaborado com o sertanejo Lucas Lucco em 2014, mas só chegou a ser reconhecido no Brasil depois de “Sim ou Não”. A

¹⁹ Disponível em <<http://bit.ly/2IY6Ap1>>. Acesso em 29/11/2018

²⁰ Música utilizada no título deste capítulo

parceria com a Anitta lhe abriu portas no país e o mesmo colaborou, poucos meses depois, com a dupla Bruninho e Davi em um *remix* de sua música “*El Perdedor*”; então, em dezembro de 2017, Maluma gravou um *remix* de “*Você Partiu Meu Coração*”, do *funkeiro* Nego do Borel em parceria com Anitta e Wesley Safadão, intitulado “*Corazón*”.

A cantora de *funk* Ludmilla lançou, em 2017, um *remix* da música “*Otra Vez*”, sucesso de 2016 da dupla porto-riquenha Zion y Lennox, cantando um refrão em português. J Balvin, por sua vez, conheceu e se aproximou do *funk* ao visitar o Brasil em agosto de 2017 e participar de entrevistas ao lado de Anitta; pouco depois, lançou um *remix* do *funk* “*Bumbum Tam Tam*” (2018), do MC Fioti, cantando um verso em espanhol. “*Olha a Explosão*” (2016), de MC Kevinho, também ganhou um *remix* em 2017; a versão internacional ganhou versos dos *rappers* 2 Chainz e French Montana e do *reggaetonero* Nacho. E MC Kekel, por sua vez, lançou uma parceria intitulada “*Louca Demais*” em 2018 com a dupla porto-riquenha Jowell & Randy.

A cantora Cláudia Lette, que já havia lançado “*Corazón*” (2015), em parceria com Daddy Yankee, com pouca circulação, lançou, em 2017, a música “*Baldin de Gelo*” (2017) com o verso “*ahora estoy bailando/ estoy pura adrelina/ agora estoy solita/ pero calientita*”, que foi muito mais bem recebida pelo público. A banda brasileira Fly gravou, também em 2017, um *remix* do *reggaetón* “*Traicionera*” (2016), de Sebastián Yatra. Ivete Sangalo, que em 2017 lançou a música “*Eu Vim Pra Te Amar*” com o *funkeiro* MC Livinho, lançou em 2018 uma versão em espanhol da música em parceria com Sebastián Yatra, chamada “*Yo Te Vine a Amar*”.

As influências das batidas do *reggaetón* podem ser encontradas em muitas músicas do *funk* estilo “*rasteirinha*”. De forma mais direta, temos o MC GW com “*Ritmo Mexicano*” (2017) — que, além do nome ser referência a um país latino-americano, inicia com o verso “*nuevo movimiento para las chicas*” — e “*Atura ou Surta*” (2017), que utiliza *samples* do hit de J Balvin, “*Mi Gente*” (2017). Alguns outros exemplos de *funks* que utilizam a língua espanhola ou fazem alusão ao gênero *funketón* são “*Vem Vem Raga Funketón*”, do DJ W Imperador; “*Baguncinha*”, do cantor Chilleno (“*a baguncinha do Chilleno começou*”) e “*O Mestre Mandou*”, do MC 2k em parceria com DJ Malharo (“*gostosa, guapa hermosa/ que corpo caliente/ tá naquele clima*”).

De forma mais indireta, alguns *funks* que possuem referências ao ritmo e à batida do *reggaetón*, ainda que não façam alusão literal ao gênero ou ao idioma espanhol são “Final de Semana” (2014), do MC Menor da DS; “Treme Bunda” (2015), do MC R1; “Rabiola” (2017) e “O Grave Bater” (2017), do MC Kevinho e “Louca e Descarada” (2018), do MC GW. Esses *funks* consistem em ritmos simples, mas repetitivos, muito parecidos com o *dembow* dos *reggaetóns*, além de tratar das mesmas temáticas que o *reggaetón* latino-americano. Mais lentas e melódicas que a maioria dos *funks* lançados em anos anteriores — e é importante frisar que esse tipo de *funk* segue o extremo oposto da cena 150 BPM que acontece atualmente no Rio de Janeiro —, o *funk* rasteirinha se tornou um ritmo equivalente ao *reggaetón* brasileiro. Essa equivalência, porém, significa que o *funk* rasteirinha, apesar de muito parecido com o *reggaetón*, pode ser considerado um tipo de *reggaetón* brasileiro, mas nunca deixando de ser *funk* — ou uma forma *funkeira* de se fazer o *reggaetón*.

Considerações finais

Num espaço temporal de pouquíssimos anos, a música em espanhol conseguiu voltar ao cotidiano brasileiro através de canções de sucesso em rádios e canais de televisão de público massivo que conseguiram atender a grande parte da população e, conseqüentemente, apresentar essas músicas em espanhol a camadas populares. As músicas em espanhol, presentes no mercado brasileiro através de nichos de consumo, pontualmente conseguiam chegar ao *mainstream*. Nas vezes em que conseguiam, porém, não transformavam o mercado brasileiro mais receptivo ao idioma e não mostravam grande consistência e continuidade.

Entende-se, finalmente, que a entrada do *reggaetón* no mercado brasileiro se deu de forma lenta e gradual, com esforços estratégicos de artistas que entendiam o mercado brasileiro como algo distante de uma América Latina que parecia compartilhar entre si comunicações musicais constantes de artistas dos mais diversos de seus países. Esse distanciamento do Brasil em relação ao restante da América Latina tem um longo histórico, considerando que o Brasil foi um dos últimos países a participar dos movimentos de canção engajada da *nueva canción latinoamericana* das décadas de 60 e 70, e não é apenas no âmbito musical, mas fruto de uma falta de conhecimento do

brasileiro sobre a história e a cultura de seu continente, além de um certo vira-latismo influenciado pelo imperialismo cultural norte-americano e europeu.

Através de pesquisas pessoais e que, portanto, não fizeram parte do trabalho, observei ativamente ao longo dos últimos anos os *charts* brasileiros e dos demais países latino americanos, principalmente no *Spotify*. Os demais países do continente, apesar de contarem com suas regionalidades próprias e, por isso, terem diferenças nas listas de músicas mais ouvidas por conta das músicas nacionais originárias de cada um, muitas das músicas (arrisco dizer que quase a metade) presentes nas listas de mais ouvidas de cada país estavam presentes na de muitos outros países latino-americanos. As três primeiras posições, na maioria dos casos, contavam com as mesmas músicas, trocando apenas a ordem entre as três. O Brasil era o único país em que nenhuma (característica essa que mudou bastante nos últimos meses) dessas músicas aparecia na lista das mais ouvidas, que dirá entre as três mais ouvidas do país.

Isso deixava claro para mim que a América Latina era um mercado musical conectado e transcultural, que compartilhava das mesmas músicas (sem perder as especificidades de cada país) e artistas. O Brasil, durante minhas pesquisas pessoais, passou de não apresentar nenhuma música cantada em espanhol entre a lista de 50 mais ouvidas do *Spotify* para frequentemente mostrar algum sucesso latino entre as músicas brasileiras. Vi esse cenário mudar com o *remix* de “*Ginza*”, da Anitta. Depois, com “*Sim ou Não*” e “*Chantaje*”. E então veio o estrondoso sucesso de “*Despacito*” que, antes mesmo do *remix* do canadense Justin Bieber, já aparecia entre nossas mais ouvidas. Desde então, é comum encontrar músicas em espanhol sendo reproduzidas em massa por aqui. Exemplos disso são “*Mi Gente*” e “*X*”, do J Balvin, que ficaram semanas entre os primeiros lugares.

É importante ressaltar, no entanto, que este trabalho não cobriu (e nem poderia) os distanciamentos culturais que existem dentro do nosso próprio país. Em um país de dimensões tão grandes como o Brasil, existem diferenças culturais fortíssimas entre as regiões, e essas diferenças são ainda mais acentuadas por certos preconceitos e estigmas em torno da cultura nordestina e do Norte do Brasil. Existe uma disparidade enorme entre as músicas mais ouvidas do Norte e Nordeste para as do Sudeste que implicaria em um trabalho muito mais denso. É importante lembrar, também, que nos estados

brasileiros que fazem fronteira com países vizinhos, a reprodução de músicas em espanhol e do *reggaetón* também é maior do que no Sudeste e na mídia *mainstream*.

Ao longo deste trabalho não procurei ser imparcial e considero de extrema importância apontar que meus posicionamentos políticos interferiram na escolha de palavras e, principalmente, na escolha do tema. Considero o *funk* e o *reggaetón* gêneros válidos e importantes para seus respectivos cenários, que contribuem para a cultura dos países em questão e dão voz e espaço para artistas marginalizados que talvez não tivessem voz de outras formas. A escolha da palavra “cantora” ao invés de me referir às cantoras de *funk* apenas como *funkeiras* (embora entenda a importância política de resistência da palavra) foi proposital, na busca de valorizar e legitimar o trabalho dessas cantoras que, muitas vezes, é desmerecido por classes conservadoras que insistem em desqualificar o gênero como arte e forma de cultura.

Importante mencionar também que, apesar das diversas menções à cantora Anitta e de reconhecer a importância de uma artista brasileira chegar à posição de reconhecimento em que ela chegou e a importância que ela teve na trajetória do *reggaetón* no Brasil, possuo ressalvas e críticas à postura de silêncio e não posicionamento da cantora em acontecimentos políticos recentes como a execução da vereadora eleita no Rio de Janeiro Marielle Franco²¹ em março de 2018 e a candidatura de Jair Bolsonaro à presidência do Brasil. Acredito que ser artista é também se colocar como ser político, que arte e cultura são duas das áreas mais marginalizadas pelas classes conservadoras do país e que uma pessoa com o nível de penetração popular de Anitta possui responsabilidade em se posicionar ao lado de pessoas que lutam para diminuir a desigualdade socioeconômica brasileira e para proteger o *funk*, a cultura carioca, as favelas e a população negra.

Referências

GARCÍA-CANCLINI, Néstor. **Notícias recientes sobre hibridación**. VI Congreso de la SibE. Faro, julio de 2000.

²¹ Presente.

NERCOLINI, Marildo. **A construção cultural pelas metáforas:** a MPB e o rock nacional argentino repensam as fronteiras globalizadas. Tese de doutorado submetida ao Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura. UFRJ, Rio de Janeiro, 2005.

NERCOLINI, Marildo e BORGES, Ana Isabel. Tradução cultural: transcrição de si e do outro. *In: Terceira Imagem:* Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras, Pós-graduação, Ano VII, n° 9, 2003.

HALL, STUART. Diásporas, ou a lógica da tradução cultural. *In: Matrizes*, vol. 10, núm. 3, septiembre-diciembre, 2016, pp. 47-58. Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.