



UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO  
ESCOLA DE DIREITO, TURISMO E MUSEOLOGIA

Departamento de Direito

Jociany Rodrigues Ferreira

Veias abertas da América Latina: uma análise na indústria fonográfica sob o viés do extrativismo epistêmico.

Ouro Preto  
2024

Jociany Rodrigues Ferreira

Veias abertas da América Latina: uma análise na indústria fonográfica sob o viés do extrativismo epistêmico.

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial para a obtenção do título de bacharel em direito pela Universidade Federal de Ouro Preto

Orientadora: Natália de Souza Lisbôa

Ouro Preto  
2024



## FOLHA DE APROVAÇÃO

**Jociany Rodrigues Ferreira**

### **Veias abertas da América Latina: uma análise na indústria fonográfica sob o viés do extrativismo epistêmico**

Monografia apresentada ao Curso de Direito da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de bacharel em Direito

Aprovada em 19 de fevereiro de 2024

#### Membros da banca

Dra Natalia de Souza Lisbôa - Orientadora (Universidade Federal de Ouro Preto)  
Dr. Alexandre Gustavo Melo Franco de Moraes Bahia (Universidade Federal de Ouro Preto)  
MSc Igor Norberto Soares (Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais)

Natália de Souza Lisbôa, orientadora do trabalho, aprovou a versão final e autorizou seu depósito na Biblioteca Digital de Trabalhos de Conclusão de Curso da UFOP em 21/02/2024.



Documento assinado eletronicamente por **Natalia de Souza Lisboa, PROFESSOR DE MAGISTERIO SUPERIOR**, em 21/02/2024, às 20:24, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [http://sei.ufop.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **0671800** e o código CRC **CBBCB632**.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço primeiramente à Deus, por possibilitar mais esta conquista em minha vida. À Universidade Federal de Ouro Preto, pelo ensino gratuito de excelência. Às políticas públicas que promovem a permanência de estudantes na Universidade. À minha orientadora, Natália de Souza Lisbôa, pelo apoio e disposição que foram essenciais na elaboração deste trabalho. Ao Ressaber, grupo de estudos que me proporcionou crescimento teórico com suas reuniões. Às minhas amigas, Lara e Maria Clara, pelo apoio e contribuição na construção das ideias.

À minha mãe por ser meu exemplo de superação! Sem seu trabalho e esforço, jamais teria o privilégio de poder focar apenas no estudo.

Obrigada a todos!

## RESUMO

Esse trabalho tem por objetivo analisar as atuais práticas de extrativismo epistêmico que ocorrem pelas gravadoras do ocidente sobre a produção musical produzida na América Latina. Baseou-se em uma estratégia qualitativa de pesquisa, realizando estudo bibliográfico, análise documental, entrevistas, estudos de caso para que possamos compreender as percepções dos autores sobre os temas aqui abordados. Além disso, abordará a importância da música para preservação cultural e como ela é utilizada como meio de resistência para grupos socialmente marginalizados a partir da construção de um histórico dos gêneros e a conexão com a identidade local. Ademais, expõe os conceitos utilizados e os relaciona com a temática. Por fim, analisa-se tais práticas de esbulho e plágio sobre essas produções musicais a partir do viés do direito, as formas de proteção e alguns casos midiaticamente conhecidos sobre violações autorais.

Palavras-chave: Extrativismo epistêmico; Cultura; Música; Direitos autorais

## **ABSTRACT**

This research aims to analyze the current practices of epistemic extractivism carried out by Western record labels regarding the musical production produced in Latin America. It is based on a qualitative research strategy, incorporating a literature review, document analysis, interviews, and case studies to comprehend the authors' perceptions on the addressed topics. Additionally, it discusses the importance of music for cultural preservation and how it is utilized as a means of resistance for socially marginalized groups through the construction of a historical overview of genres and their connection to local identity. Furthermore, it elucidates the employed concepts and relates them to the thematic context. Lastly, it examines such practices of appropriation and plagiarism of these musical productions from a legal perspective, exploring the forms of protection and highlighting some media-known cases of copyright infringements.

Keywords: Epistemic extractivism; Culture; Music; Copyright

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
<b>1. MÚSICA: CULTURA E POLÍTICA.....</b>	<b>10</b>
1.1 - As raízes e diversidades.....	10
1.2 - Música Política.....	13
1.3- Brasil: Samba e Bossa Nova na construção da Música Nacional .....	17
<b>2. MÚSICA POPULAR URBANA: FUNK E REGGAETON .....</b>	<b>21</b>
2.1 – A música independente.....	21
2.2 – Reggaeton .....	24
2.3 – Embranquecimento da produção musical.....	27
2.4 – Samples locais e Globalização no contexto da World Music .....	30
<b>3. EXTRATIVISMO EPISTÊMICO CULTURAL .....</b>	<b>34</b>
3.1 – Extrativismo epistêmico .....	34
3.2 – Apropriação regional e transnacional.....	36
3.3 – Capital Cultural e apropriação.....	41
<b>4 – DIREITO E SUA INTERDISCIPLINARIEDADE .....</b>	<b>44</b>
4.1 – Possíveis proteções por parte da legislação e tratados internacionais contra o esbulho da produção artística .....	44
4.2 – Estudo de caso: violações autorais reconhecidas.....	48
<b>5 – CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>52</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>54</b>

## INTRODUÇÃO

A ligação entre música, cultura e direitos autorais se faz necessária diante das transformações globais, em especial do mercado cultural mundial. Nesse sentido, a partir de uma relação de necessidade do mercado com a inovação de ritmos, ocorre por parte das gravadoras a busca de novos âmbitos e ritmos da produção musical regional. Nesse sentido, a música latina é conhecida pela sua riqueza e diversidade de sua cultura, dada a sua criação histórica e miscigenação que a compõe, e hoje na indústria fonográfica, em especial a do Norte global, tal riqueza tem sido expropriada e utilizada para lucros de grandes gravadoras, mas sem que haja a permissão ou licença para tal. O estudo desse tema é necessário a partir de uma expansão de tal prática, que viola um patrimônio cultural de um povo, mas também os direitos de autoria sobre essa criação musical. Além disso, existe uma motivação pessoal por parte da autora, consumidora e entusiasta destas músicas, mas também admiradora do nascimento e desenvolvimento cultural que permeiam tais manifestações populares.

Assim, dentro de uma análise crítica, se utilizando da equiparação, emerge o conceito de “extrativismo epistêmico”, que suscita questões pertinentes dessa dinâmica da indústria fonográfica, que incide nas produções Latino-Americanas, em especial nos estilos musicais *reggaeton* e funk, que dominam as paradas musicais em todo o globo. O cerne do problema reside, além da pertinente questão das heranças do colonialismo e da dependência econômica desta região, nas formas como estes produtores criam, creditam e distribuem a música étnica no âmbito internacional, de forma que, o objetivo deste trabalho é investigar o extrativismo cultural realizado pelos compositores, produtores musicais e algumas gravadoras centrais do Norte. Aqui se abordará, a partir de uma estratégia qualitativa de pesquisa, exemplos de músicas brasileiras envolvidas em disputas de *sample* ou interpolações por gravadoras, para fundamentar e exemplificar a problemática.

No primeiro capítulo, pretende fazer o estudo das raízes da produção musical na América Latina e a contribuição da miscigenação do território na forma cultural. Ademais, aborda-se também como a música na América Latina tem uma relação com os movimentos políticos e sociais no decorrer do tempo, em especial a sua contribuição em revoluções e protestos antiditatoriais. Por fim, traz o histórico do

símbolo nacional brasileiro: o samba, a sua relação com o mercado interno e externo e sua relação com a Bossa Nova.

No segundo e terceiro capítulo, aborda-se a construção da música popular periférica Latina, como se dá a sua produção, a sua importância comunitária, seu vínculo identitário e seu poder social como um representante de um grupo. Além de abordar questões pertinentes quanto a música, raça e representatividade do subalterno na dinâmica do Sul e Norte global. Ademais, traz a relação da temática com conceitos como o extrativismo epistêmico, sob o olhar de Ramón Grosfoguel, pensador da tradição crítico latino-americano, a apropriação cultural, conforme a tese de Rodney William, doutor em ciências sociais que utiliza a ótica histórico-cultural para a formulação do conceito e a relação entre valorização cultural, validação estatal e interesse comercial a partir da noção de capital cultural de Pierre Bourdieu.

Por fim, no capítulo quatro, há um levantamento de atuais meios de proteção quanto à prática de utilização indevida de elementos culturais, como a música, sem a devida autorização no ordenamento jurídico brasileiro, mas também tratados internacionais que tratam de propriedade intelectual e sua defesa. Nesse sentido, para ilustrar a utilização de ritmos musicais latino-americanos pelas grandes gravadoras ocidentais, sem a devida recompensação monetária, caracterizando o esbulho e o extrativismo epistêmico, utiliza-se três casos de repercussão midiática para o estudo do tema.

# 1 MÚSICA: CULTURA E POLÍTICA

## 1.1 As raízes e diversidades

A partir da chegada dos colonizadores à América em 1492, iniciou-se a construção de uma nova etapa da modernidade: o colonialismo. Com as navegações e a usurpação do novo continente, foi possível expandir a mercancia na Europa que permitiu o acúmulo do capital a tal ponto que se tornou viável financiar a industrialização da Europa. Mas não só, para que fosse propriamente explorada, o colonialismo necessitava de uma divisão de terras e uma ocupação, para que assim os colonizadores pudessem expandir seu território ao mesmo tempo que obtinham o controle desse. Sabe-se que para tal, em suma, além da mão de obra dos povos originários, criaram a necessidade de busca, além-mar, de uma mão de obra barata que poderia ser usada nos engenhos de açúcar, como uma forma de solução aos empecilhos à livre exploração resultantes da não submissão dos povos indígenas e dos conflitos com os jesuítas quanto à escravização de tal grupo. Assim, chegam às colônias portuguesas, mas também hispânicas, nos meados de 1550, os primeiros escravizados africanos, de forma a ocorrer o que se tornaria posteriormente a identidade brasileira, com as três raças como pilares da cultura, da gastronomia e da música.

Quanto à musicalidade a ser produzida em terras brasileiras, muito se fala na contribuição africana e luso-portuguesa na construção do que se tornaria posteriormente a música nacional. Mas há poucos indícios da contribuição dos gêneros musicais nacionais por parte dos indígenas, até o século XX com o gradual aumento das tendências nacionalistas na produção artística, que buscavam trazer elementos musicais ameríndias na construção da música nacional, de forma a possibilitar tal contribuição. A suposta ausência antes de tal período poderia ser explicada, conforme o estudo do musicólogo Luciano Gallet (1934), pelo interesse da catequização por parte dos jesuítas que incorporou a musicalidade indígena para o ensinamento católico a partir da utilização de cantos guerreiros e comemorações Tupinambás para o aprendizado dos hinos católicos. Assim, o folclore brasileiro atual, no que se refere à música, é de origem luso-africana (Gallet, 1934).

Poderia se falar, portanto, em duas contribuições de origens distintas que moldaram a criação musical brasileira: a de origem luso-portuguesa e a de origem africana. É impossível negar as grandes contribuições dos mais vastos reinos africanos em nossa cultura. Mesmo em um contexto desumano de um período triste de nossa história nacional, os escravizados conseguiram manter suas tradições de tal modo que a incorporaram na culinária, nas danças, cantigas folclóricas, festividades e outras manifestações culturais que hoje são consideradas patrimônio histórico. Como exemplo de festividade, tem-se o Congado e o Carnaval, este último, apesar de ter sua origem europeia, incorporou instrumentos e ritmos africanos para se tornar o carnaval brasileiro, conhecido e admirado, atualmente. Nesse sentido, verifica-se tal cooperação pela afirmação de Luciano Gallet:

Sem o saberem, foram exercendo sobre os brancos, uma grande, uma enorme influencia [...] E tanto isso é verdade, que conservam-se distintas até agora, muitas ainda sem mistura com as dos lusos. Estão vivos por aí, os Congados, os Maracatú, os Batuques e o Jongo, o Zé-Pereira, os Ranchos e Cordões carnavalescos, originados dos Cumcumbís, o chocalho, os cantos de feitiçaria, e outras manifestações ainda em uso atualmente. (Gallet, 1934, p. 52)

Ademais, também é válido trazer como uma das bases culturais afrodescendentes as cantigas infantis, trazidas de geração a geração e que foram incluídas do imaginário brasileiro a partir das atuações das amas de leite e escravas do lar, ainda no contexto colonial, e que hoje fazem parte da cultura coletiva brasileira. Como exemplo a canção *Escravos de Jó*, relacionada com os conhecimentos e jogos de origem afro-brasileiras. (“8 Jogos e Brincadeiras africanas populares - Dia da Consciência Negra”, 2018).

Importante ressaltar, que posteriormente, já no contexto do Reino do Brasil, de forma independente de Portugal, por volta de 1880 na antiga capital Rio de Janeiro, foi introduzida aos grandes centros urbanos aquilo que se tornaria uma das primeiras músicas urbanas do Brasil. Introduzida pelos filhos mestiços de origem negra e branca, como pontua Luciano Gallet, os gêneros musicais “Chôro” e “Séresta” ganharam destaque nacional no século XIX (Gallet, 1934, p. 62).

Por outro lado, quanto à contribuição luso-portuguesa, além da vasta influência geral na construção da identidade brasileira, com as festividades como a cavalcada, o fandango, as Festas Juninas e a Farra do Boi, que hoje fazem parte das festas nacionais, no âmbito musical tem-se as famosas modinhas, uma adaptação das

modas portuguesas surgidas nas grandes cidades do império português como a Bahia e o Rio de Janeiro, que tinham como palco os salões da época para a grande classe luso-brasileira. Marcada de influências da ópera italiana, tinha como objetivo ser uma canção sentimental erudita, mas que aos poucos foi caindo nos gostos populares. Mais uma vez pontua Gallet:

A contribuição musical do luso, no Brasil, foi tão importante e tão duradoura quanto a do negro. [...] A maioria delas, dentro de um sentimento geral de nostalgia e tristeza, que se encontra ainda agora, nos cantos populares portugueses. Sem fortes características rítmicas, como os africanos, mas de cunho expressivo acentuado. (Gallet, 1934, p.63).

Como exemplo de cantigas populares no folclore de origem luso temos as cantigas infantis *Alecrim* e *Pirulito que já bateu*, que também fazem parte da vasta coletânea de músicas infantis que são utilizadas para brincadeiras e outras atividades lúdicas. Da mesma maneira, há exemplares de diversas músicas tradicionais das Festas Juninas brasileiras, com maior incidência no nordeste do país, com origens na festa portuguesa conhecida como Festa dos Santos Populares, que é realizada em homenagem a Santos da igreja católica como São João, Santo Antônio e São Pedro.

Em suma, é possível inferir que, maioritariamente, as raízes da identidade cultural brasileira são formadas pela mistura luso-africana, originada pela formação de nosso país. Nas palavras de Gallet, o material africano e a luso-portuguesa incorporaram no patrimônio que recebemos, todos estes elementos recebidos, formaram uma mistura que originou o material puramente brasileiro, assim, não seria possível distinguir especificamente as raízes de certos fatos ou manifestações presentes em nossa cultura, de forma a hesitar em fixar a suas origens diretas (Gallet, 1934, p.54).

Por fim, as terras que tiveram por colonizadores aqueles de origem espanhola, e que hoje tem por língua oficial o espanhol e costumes de origem hispânicas, também receberam as influências africanas que incorporaram na criação das tradições e gêneros musicais próprios. Vale ressaltar aqui, a formação cultural da atual América Central, pois, em virtude dos solos férteis e de seu clima tropical, também recebeu um grande número de escravizados para servir de mão de obra nos grandes latifúndios açucareiros. Consequentemente, nesta região, há uma maior

influência cultural africana na formação da identidade cultural e dos gêneros musicais *Meregue* e *Rumba*, que ganharam maior repercussão no século XIX.

Na América do Sul, por sua vez, destaque-se como música folclórica aquelas presentes na Bolívia, que contém com origem uma forte influência das culturas indígenas da região, tanto na construção dos ritmos quanto na utilização dos instrumentos. Na Colômbia, berço da *Cúmbia*, também há a confluência dos instrumentos nativos de percussão e flautas, que com as misturas com outros grupos étnicos deu origem ao *Vallenato*. Conclui-se, portanto, que em cada região, o encontro das três culturas, até então distintas, gerou a sua própria identidade local, marcada pelas particularidades de cada povo, resultando da grande diversidade cultural da terra que hoje é conhecida como América Latina.

## 1.2 Música Política

Já no século XIX, a maior parte dos países da América Latina já eram independentes, no sentido de governo próprios, já que a independência econômica ainda é uma meta a ser atingida. Surge então a necessidade de uma construção de uma música nacional, de forma a se consolidarem como uma nação com cultura e costumes próprios. No entanto, sabe-se que a história Latino-americana é conturbada por uma série de golpes de Estado, ditaduras e revoluções, em certas vezes financiados por interesses externos, que necessitavam garantir a manutenção da subalternidade desse território. Como dispõe Galeano, “as ditaduras fiéis a Washington fundam nos cárceres o estado de direito, proíbem as greves e aniquilam os sindicatos para proteger a liberdade de trabalho” (Galeano, 2020, p.24).

Nesse sentido, como uma resposta à instabilidade política vivida, em busca de superação de uma hegemonia cultural importada como símbolo de modernidade se faz a Música Política, a *Nueva Canción*, ou também conhecida como música engajada, que visa denunciar os problemas sociais, conscientizar, reproduzir marchas de guerrilha ou até exaltar heróis nacionais ao mesmo tempo que se produz uma arte que se estenderá por várias gerações. Outrossim, semanticamente, há vários significados da expressão política, e por isso, é importante, segundo Alberto Tsuyoshi Ikeda (1999) delimitar o que se abordará como música política:

Inicialmente, entretanto, delimito o que estarei chamando música política: ocupo-me da produção musical que teve ou tem uma intencionalidade política, na criação ou principalmente no uso, lembrando que nesse campo muito se realiza pela via dos sentidos simbólicos, já que resultantes, na maioria das vezes, de posições e interesses socialmente conflitantes, O político é aqui entendido como o embate entre setores, grupos, classes sociais, ou mesmo indivíduos, diante dos interesses e visões divergentes de mundo, como luta pela hegemonia e, conseqüentemente ou notadamente, como questionamento desta. (Ikeda, 1999, p.85).

Nesse sentido, pode-se inferir que a Música Política objetiva utilizar da música folclórica, dos elementos das raízes da nacionalidade para se expressar e ir contra todo aquele embate entre indivíduos e interesses conflitantes. Mas não só isso, tais produções são uma forma de questionar a sociedade em si, além dos contextos de violência, marginalização, pobreza de um povo ou de uma localidade, temas muito presentes em diversas canções desde o século XIX que perduram até hoje e se visualizam em produções atuais.

É possível identificar tais canções nas revoluções de independências dos países da América Latina, como por exemplo, uma das canções mais antigas que tem por registro no seio da Revolução Social do México, de 1919, que teve por líderes Emiliano Zapata e Pancho Villa. Nesse contexto, surgiu a conhecida canção *La Cucaracha*, de repercussão mundial, mas atualmente descontextualizada ao seu surgimento. Segundo Ikeda, *La Cucaracha* era uma canção de guerrilha, de amplo uso entre os revolucionários, referindo-se satiricamente ao General Victoriano Huerta, que era alcoólatra e usuário da *marihuana* (maconha). Como ressalta Ikeda, “Tantas vezes uma canção de poética claramente política, num determinado momento histórico, tem o seu sentido diluído em outro tempo e espaço, pela mudança ou inexistência das condições que determinaram o seu surgimento.” (Ikeda, 1999, p. 99) O que de certo modo, ocorreu com *La Cucaracha*, que hoje é reproduzida como uma canção infantil.

Na década de 70, no Brasil, após o golpe de 1964, havia por parte dos artistas uma série de produções músicas voltadas a críticas quanto ao regime ditatorial. Como grandes representantes da Música Política (Música de Protesto), na MPB há Chico Buarque com a famosa música *Cálice* e o hino revolucionário *Caminhando (Pra não dizer que não falei das flores)* de Geraldo Vandré. Tais músicas permanecem na história, e nos dizeres de Ikeda, “Chico dividiu com Vandré o então temerário privilégio de simbolizar de maneira destacada a resistência e a crítica à ditadura militar.” (Ikeda,

1999, p.97) É possível verificar o caráter político de *Cálice*, que usa metáforas para transmitir a angústia de um país sob o comando de um regime militar:

Como é difícil acordar calado  
Se na calada da noite eu me dano  
Quero lançar um grito desumano  
Que é uma maneira de ser escutado  
Esse silêncio todo me atordoa  
Atordoadado eu permaneço atento  
Na arquibancada pra a qualquer momento  
Ver emergir o monstro da lagoa [...]  
(Buarque. 1978.)

Mas não só no Brasil houve o movimento das músicas de protesto contra as ditaduras militares que se alastraram pela América Latina. A *Nueva Canción* se espalhava no Chile, na Argentina, de forma a gerar, de certa maneira, uma indústria de música de protesto, que abrangia os setores universitários e intelectualizados das sociedades. Cada vez mais crescente no cone sul os artistas de esquerda defendiam uma música popular e autêntica que fosse contrária à massificação cultural do cinema e do rádio, e à entrada permanente de produtos culturais estadunidenses que se acentuaram durante as ditaduras. Dessa forma, Juan Pablo González (2016), descreve a correlação entre tais períodos e a criação da música de protesto:

Desse modo, o Cone Sul, pródigo em ditaduras militares nos anos 1980, também foi pródigo em música de contrafusão, com as contribuições de Arrigo Barnabé e Premeditando o Breque, entre outros, em São Paulo; (González, 2016, p.200)

Atualmente, no contexto da produção musical periférica e independente, pode-se verificar a presença da Música Política em todos os gêneros musicais presentes na *World Music*, que surge a partir da globalização da cultura com um vasto campo de fontes midiáticas, de forma a englobar ritmos diversos de artistas não-ocidentais (González, 2016). No Brasil, as letras de Racionais Mc's, grupo de rap de São Paulo, trazem problemas sociais como a violência, o uso de drogas, conflitos policiais dentre outros problemas pertinentes gerados de uma política de marginalização social e racial, como é possível visualizar em *Jesus Chorou*, que narra o cotidiano dos vulneráveis, contrapondo ao imaginário estrangeiro do país do samba:

Dinheiro é bom, quero sim, se essa é a pergunta,  
Mas a dona Ana fez de mim um homem e não uma puta!

Ei, você, seja lá quem for, pra semente eu não vim,  
Então, sem terror  
Inimigo invisível, Judas incolor  
Perseguido eu já nasci, demorou,  
Apenas por 30 moedas o irmão corrompeu,  
Atire a primeira pedra quem tem rastro meu  
Cadê meu sorriso? Onde 'tá? É, quem roubou?  
Humanidade é má, e até Jesus Chorou  
(MC'S, Racionais. 2022.)

Como também pode se ressaltar, no contexto da *World Music*, produções musicais que visam o mercado internacional, a música *El apagón* de Bad Bunny, um dos maiores rappers latinos da atualidade com mais de 84,5 milhões de ouvintes (Spotify, 2023). Em seu clipe musical, o rapper aborda a crise energética de Porto Rico, país dominado pelos Estados Unidos da América e sendo considerada um de seus territórios, intercalando sua música e um documentário sobre o tema (Bunny, 2022). Natural de porto-rico, Bad Bunny utiliza de sua visibilidade global para trazer ao público os problemas de seu país a partir de uma música no seu álbum *Un Verano Sin Ti* que conquistou vários prêmios de música popular e recordes de audiência.

A música por si só não faz uma revolução, é apenas um meio de propagação de ideias, sendo necessário um verdadeiro engajamento social e político dos setores progressistas e das massas para tal. Mas, ao mesmo tempo, não se pode negar a importância desta que, já que elas como expõe Ikeda:

Pode verdadeiramente contribuir para as mudanças sociais, tanto no campo ideológico e de conscientização quanto no aspecto prático das ações transformadoras rumo às sociedades mais justas, como tantas vezes ocorreu na história, notadamente quando sintonizadas amplamente com os setores mais conscientes e progressistas das sociedades. (Ikeda, 1999, p.101-102)

Embora de maior usualidade, nem sempre a Música Política foi utilizada como uma resposta contra hegemônica, como pode-se dizer pelo uso da ditadura de Getúlio Vargas do samba. Música esta, originalmente popular de resistência negra, que exaltava o estilo de vida comunitário e o cotidiano dos morros, mas apropriada e modificada para se tornar um símbolo nacional e uma representação dos valores das elites da época do Estado Novo, como se abordará seguir. A Música Política aqui, como leciona Ikeda, foi produzida no “sentido inverso, qual seja, apologética do *status quo*, conforme conhecemos as comuns iniciativas de governos ditatoriais em muitos países” (Ikeda, 1999, p.85) de modo a visar interesses de um modelo governamental.

### 1.3 Brasil: Samba e Bossa Nova na construção da Música Nacional

O primeiro samba brasileiro gravado de nome “Pelo Telefone” de autoria de Ernesto Joaquim, completa 107 anos em 2023. Desde essa gravação, o samba crioulo dos morros e cortiços modificou-se e ganhou notoriedade, se tornando o símbolo maior da nacionalidade brasileira. Mas este não é o mesmo gênero musical de sua origem de fundos de quintais e rodas de samba, e nem sequer mais representa a fala do subalterno da sociedade em que Ernesto gravou o primeiro o samba. Esse gênero musical afrodescendente foi incorporado, apropriado e utilizado com fins políticos, de forma a se adaptar a construção da imagem de uma música popular de exaltação nacional. Nesse sentido, como bem salienta González:

Recusado até a década de 1920 por sua origem negra, e promovido na décadas seguinte pelo Estado-nação como música nacional, o samba manifesta muito bem o conceito de identidade musical dinâmica que promove a musicologia latino-americana do começo do século XXI. (González, 2016, p.62)

É considerado uma identidade musical dinâmica por sua utilização para fins políticos, de forma a acrescentar aos ritmos negros, que tem por origem e objetivo serem uma expressão de socialização e religiosa para a comunidade, um canto que promovia a disciplina, o civismo e a beleza nacional. Assim, surgiu o primeiro samba patriota que não era mais o samba-criolo ou samba-carioca, mas sim o samba brasileiro ou samba-exaltação, nos moldes de Getúlio Vargas e seu Estado Novo. Samba esse que visava o controle sobre a sociedade e a visão que o povo brasileiro teria de si. Com fortes influências do ufanismo (Coutinho, 2021, p. 171) e a valorização da miscigenação que forma a identidade brasileira, surge a mando de Vargas, o mais famoso samba do gênero: o *Aquarela do Brasil* de Ari Barroso, que trata de cumprir seu papel de exaltação:

Brasil, meu Brasil brasileiro  
Meu mulato inzoneiro  
Vou cantar-te nos meus versos  
O Brasil, samba que dá  
Bamboleio, que faz gingar  
O Brasil do meu amor  
Terra de Nosso Senhor  
Brasil! Brasil! Pra mim! Pra mim!  
Ô, abre a cortina do passado  
Tira a mãe preta do cerrado

Bota o rei congo no congado  
Brasil! Brasil!  
[...]  
O Brasil, verde que dá  
Para o mundo se admirar  
O Brasil do meu amor  
Terra de Nosso Senhor  
Brasil! Brasil! Pra mim! Pra mim!  
(BARROSO. 1939)

No entanto, antes de impor-se como ícone nacional, o samba raiz de roda sofria repressões policiais e políticas, pois era visto como um “artefato cultural marginal” pelos críticos da época e também era relacionado à vadiagem pela crítica e grandes classes. Tal tratamento se dava em virtude da produção deste ritmo ser majoritariamente negra até a chegada de artistas de Estácio ou Vila Isabel como Noel Rosa. Como bem assinala Adalberto Paranhos (2003) professor do Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal de Uberlândia, em: *A invenção do Brasil como terra do samba: os sambistas e sua afirmação social*:

Até impor-se como tal e, mais, como ícone nacional, uma batalha, ora estridente, ora surda, teve que ser travada. Estava-se diante daquilo que Roger Chartier designa como “lutas de representações”. Tornava-se necessário remover resistências até no próprio campo de produção do samba, das gravadoras e dos hábitos musicais dos maestros. (Paranhos, 2003, p.84)

Nesse sentido, pode-se dizer que a chegada de artistas brancos, como Noel Rosa, ao samba, permitiu que houvesse uma construção social desse gênero musical, fora dos interesses políticos, mas com interesses genuinamente artísticos, ou pelo menos que se pensava ser, já que de início não havia pretensões hegemônicas de apropriação, mas pretendiam estes artistas um refinamento popular. Foi necessária, portanto, uma incorporação de outros grupos e classes sociais, promovendo um deslocamento relativo de suas fronteiras raciais (Paranhos, 2003, p.86), para que o subgênero Samba carioca pudesse se consolidar como prática artística nacional.

A miscigenação era tema presente no samba carioca, aquele de Noel Rosa, Ari Barroso, João de Barro dentre outros, ora enaltecida, ora odiada, mas que sempre permanecia nos centros dos debates. Realmente, não há como se negar a questão racial que envolve o samba, já que mesmo após sua consolidação ainda havia discussões, no contexto do Estado Novo de Vargas, sobre a necessidade de uma higienização, uma forma de retirar o conceito de negritude, do samba para sua

consagração. Como bem salienta Adalberto Paranhos “O samba do morro, por exemplo, ficou sob a alça de mira de articulistas inconformados com a propagação dessa “coisa de negros”” (Paranhos, 2003, p.97), vale enfatizar que a difusão de tais coisas, ou seja, a sua música, se dava de forma caseira e independente, ante a falta de valor comercial.

Colocações midiáticas que atacavam o samba por sua origem continuaram a aparecer de tempos em tempos, estas, financiadas principalmente pelas grandes elites brasileiras que não queriam ver como símbolo nacional algo que, nas suas visões preconceituosas, exaltava a malandragem e vadiagem e outros modos de vida desonrosos. Todas elas, no entanto, seriam insuficientes para barrar o crescimento do samba como ícone musical da mestiçagem e símbolo nacional, num primeiro momento. Mas nem todos os brancos se preocupavam com tais polêmicas, e nem se importaram de usar o samba de morro e o carioca para vender sua imagem para fora do Brasil e se tornar um símbolo internacional de brasilidade. Como sublinha Hermano Vianna, antropólogo brasileiro, citado por Paranhos, “branca européia, Carmen Miranda não via nenhuma contradição em se vestir de baiana (usando a roupa ‘típica’ das negras da Bahia), ou em cantar ou dançar samba (música de origem negro-africana)” (Paranhos, 2003, p.99), de forma a reforçar o embranquecimento do ritmo.

Assim, verifica-se que a partir de uma transregionalização do samba carioca para se tornar o samba nacional, houve um melhor aceite por parte dos produtores/divulgadores do samba em larga escala. Em contrapartida, nas gravadoras brasileiras, como bem aponta Paranhos, “Multiplicavam-se as queixas de compositores das classes populares sobre a dificuldade de acesso à gravadoras, que acumularam lucros e mais lucros com a exploração do trabalho alheio.” (Paranhos, 2003, p.100). Por certo, havia aqui um esbulho da produção de artistas musicais negros, o que demonstra que tal prática, vem desde os primeiros passos do Samba como produto nacional a ser comercializado.

Quanto à Bossa Nova, esta foi um movimento de transformação do samba que se deu a partir das grandes classes da Zona Sul do Rio de Janeiro. Como bem pontua, Rodney William em *Apropriação cultural* (2019): “Alguns avaliam a bossa nova como uma sofisticação do samba, mas analisando letras, depoimentos e o perfil de seus expoentes, percebe-se que foi muito mais uma tentativa de depuração, o que a enquadra perfeitamente no conceito de apropriação cultural.” Seria então, uma forma de embranquecimento do Samba, excluindo toda à exaltação a miscigenação presente

nas obras do samba nacional, além das suas denúncias sociais, para a popularização de elementos culturais brancos, europeus e da civilidade que as elites buscavam para se representar.

Por fim, seria então, a bossa nova, uma maneira de tornar o projeto de uma nação cada vez mais branca realidade, inclusive o embranquecendo o produto cultural a ser exportado internacionalmente como símbolo da brasilidade. Como pontua Rodney William:

A verdade é que preto cantando samba sempre incomodou, especialmente pelo tom de denúncia das letras ou pela exaltação de uma tradição considerada primitiva, mas a bossa nova, na introspecção de “um banquinho e um violão”, traduzia os sentimentos “nobres” e “refinados” da democracia racial brasileira, ou seja, de um projeto de nação cada vez mais branca na população e na cultura. (William, 2019, p.83).

Mas não só a questão racial se mostra presente na questão da apropriação cultural regional sofrida pelo samba carioca. Dá também por meio da indústria musical, que visa explorar e exportar um ritmo brasileiro, mas aquele que seja esvaziado da contribuição negra na formação da identidade do país, para se tornar algo que corresponda ao olhar americanizado, baseado numa visão de mundo ocidental, da juventude e modo de se produzir música, para sua devida comercialização.

## 2 MÚSICA POPULAR URBANA: FUNK E REGGAETON

### 2.1 A música independente

A música independente tem um papel importante dentro do contexto musical Latino-Americano. Um continente onde há tanta desigualdade e estratificação social, heranças da colonização ibérico-europeia, nem sempre todas as formas de expressão culturais de um povo são reconhecidas e valorizadas. Há uma construção hegemônica de cultura, de forma que só aquilo considerado culto, ou que representa um modo ser das grandes classes, poderia se tornar objeto de consumo, deslegitimando outras formas de produção de conhecimento de grupos marginalizados. Assim, surge a produção musical independente, como uma forma política de resistência de uma cultura dentro do sistema capitalista hegemônico, mas também como uma única via de acesso ao mercado por um grande número de artistas (Vicente, 2006).

Nesse sentido, a produção musical independente se deve à necessidade de determinados grupos reproduzirem sua arte local, mas também a distribuírem para que esta possa circular entre as populações identitárias e o público-alvo de tais produções. Como ressalta Eduardo Vicente, Professor do curso de Audiovisual do Departamento de Cinema, Rádio e TV da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo:

A grande segmentação da produção verificada a partir dos anos 90 relacionava-se, também ao fortalecimento da produção cultural desenvolvida dentro daqueles que eu denomino como circuitos autônomos de produção musical, onde as fortes vinculações identitárias (comportamentais, geográficas, étnicas, religiosas, etc) e o acesso às tecnologias permitem a formação de uma rede de produção e distribuição cultural fora do âmbito das grandes gravadoras ou das redes nacionais de mídia. (Vicente, 2006, p.11).

Mas não só, surge também a partir da Colonialidade do Poder, em sua vertente que incide controle sob a subjetividade do outro e produção epistêmica, sendo que, conforme dispõe Rogério Leão Ferreira (2021), tal Colonialidade converteu-se de maneira estratégica em práticas e discursos reproduzidos que podem ser percebidos na sociedade vigente que também se aplica na circulação de músicas, arte, literatura ou qualquer expressão cultural subalterna deslegitimada. Discursos esses envolvidos por preconceito racial e social incidentes sobre sujeitos marginalizados. Assim, essas produções não eram culturalmente relevantes para a midiaticização por parte das

grandes gravadoras da indústria fonográfica pois não eram bem vistas, já que abordavam ritmos e letras que não eram vistos como música perante a academia, mas também não eram, a princípio, rentáveis para tal mercado global.

No que diz respeito a tais produções é possível dizer que, em sua maioria, tais músicas estão relacionadas a um grupo específico de consumidores, e por consequência, são criadas por músicos locais que são responsáveis, da composição até a distribuição, para que haja sua comercialização. Surge das periferias das cidades, como uma forma artística de se posicionar no mundo, ao abordar suas questões sociais e vivências de um determinado grupo ou comunidade local. E por isso, em sua maioria, não são regulamentadas para que haja sua vinculação ao rádio, sendo difundidas, no princípio de sua produção, por meio de gravações caseiras, e conforme Juan Pablo González (2016) isso permitiu com que a Música Popular na América Latina ganhasse circulação:

O deslocamento mais evidente que se produziu na circulação de música popular na América Latina surge de sua produção independente, que circula parcialmente fora da indústria musical, mediante a iniciativa de selos independentes, a autoprodução, o mecenato público, e também o mercado de rua e a pirataria, abordada como um caso de produção independente e de consumo informal. (González, 2016, p. 103).

O maior exemplo Brasileiro de tais produções é o funk carioca, hoje patrimônio cultural da cidade e movimento cultural a partir da Lei Estadual nº 5.544, de 22 de setembro de 2009, mas que em sua origem foi perseguido por suas colocações muitas vezes sexuais em suas letras. Nascidos nos morros do Rio de Janeiro, tal movimento cultural foi reprimido politicamente, pois entendia que tais produções violavam a juventude e faziam alusão ao consumo de drogas, a violência, e a vulgarização. No fim da década de 1990 e início dos anos 2000, época em que o funk desce o morro e começa a ocupar os grandes centros, surge uma preocupação por parte dos representantes do povo na câmara municipal do Rio de Janeiro. Um dos resultados foi a conhecida como “CPI do Funk” que buscou abordar as violências que envolviam o funk e sua suposta correlação com os traficantes que vendiam e lucravam durante tais bailes, contudo, não houve conclusões concretas e não houve responsabilizações (DIÁRIO DO GRANDE ABC, 1999).

Tais colocações demonstram o preconceito das grandes classes com a forma em que os jovens periféricos se relacionavam com a música e como utilizavam-se

desta, sendo tratados como verdadeiros criminosos pela mídia da época, mas também pelos governantes eleitos. Como bem enfatiza a professora e pesquisadora Adriana Facina (2013), esse preconceito além de ser um produto da marginalização dos morros e aqueles que lá vivem, é também um produto do racismo:

Seus detratores afirmam que o funk não é música, que seus cantores são desafinados, suas letras e melodias são pobres e simples cópias mal feitas de canções pop ou mesmo de cantigas tradicionais populares. Há ainda os que demonizam o batidão, associando-o à criminalidade, à violência urbana ou à dissolução moral. Ao criminalizarem o funk, e o estilo de vida daqueles que se identificam como funkeiros, os que hoje defendem sua proibição são os herdeiros históricos daqueles que perseguiram os batuques nas senzalas, nos fazendo ver, de modo contraditório, as potencialidades rebeldes do ritmo que vem das favelas. (Facina 2009, p. 2).

É possível inferir, portanto, que a exposição por meio das letras e das batalhas de *Mc's* que aconteciam nos bailes que tratavam da violência policial, da criminalidade, da fome, do racismo e outros problemas sociais retratados nas letras de funk incomodavam mais do que a própria vivência da comunidade relacionadas a esses temas. *O Rap da Felicidade, de Cidinho & Doca (1994)*, que retrata o desejo de viver em paz na comunidade em que se vive, é o maior exemplo de que, além das ostentações e letras referentes a sexo, havia também um desejo de reconhecimento das identidades daqueles que nasceram e vivem nas favelas cariocas, característica do subgênero funk consciente, sendo o funk, em vista disso, uma expressão autêntica deste grupo. Portanto, diante de tal provocação, o funk não teve espaço para crescer dentro das grandes gravadoras, mas sim de forma independente, por meio de gravações caseiras e *mixtapes*. Vale ressaltar que, conforme enfatiza González (2016, p. 232), as gravações têm papéis fundamentais na promoção musical, já que, a reprodução sonora ao longo do século XX transformou a experiência musical, até então representada ao vivo, em uma experiência mediada pelo som gravado.

Quanto às gravações, existem inúmeras gravadoras no ramo musical. Eduardo Vicente, professor do Departamento de Cinema, Rádio e TV (CTR) da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, as classifica em dois tipos: *Majors* (aqueles de incidência mundial) e a *Indies* (gravadoras locais) que podem ou não ser associada a uma *Major* (2006, p. 13). Para Vicente (2006), foram as gravadoras independentes *indies*, sem selos de produções, que foram responsáveis pelos primeiros lançamentos de cenas da cultura brasileira interna, como a *Furacão 2000*, símbolo do início da massificação do funk carioca. Algumas destas gravadoras

independentes, com o sucesso de suas produções, constituíram a Associação Brasileira de Música Independente (ABMI), que visa representar o setor e fortalecer o mercado de circulação destas obras.

Por fim, é importante ressaltar que tais gravações podem ser consideradas uma forma de visibilidade da cultura nacional, não somente pelo funk, mas também o sertanejo, o alternativo, o forró, o axé e demais gêneros musicais representantes de nossa vasta cultura como expressões culturais contra-hegemônicas. Conforme dispõe Rogério Leão Ferreira, Mestre em Estudos Culturais pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (2021), tal movimento de música independente pode ser lido como uma das faces do projeto de decolonização da mentalidade relacionada à produção cultural:

O projeto da decolonialidade faz renascer a cultura e os conhecimentos que sempre existiram e que não encontravam espaço de apreciação invisibilizados pelos saberes acadêmicos euro centrados, e procura dar lugar de fala aos povos subalternizados já que o eurocentrismo separou os seres humanos desprezando sua cultura. (Ferreira, 2021, p.64).

A música independente surge como uma alternativa à seletividade das grandes gravadoras sobre aquilo que seria comercializado e vinculado às grandes rádios numa perspectiva hegemônica. No entanto, atualmente, é uma das formas em que se lançam artistas na indústria musical, que posteriormente são apropriados pelas *Majors*, tornando-se capital cultural comercial.

## 2.2 Reggaeton

Surgido na década de 1980, utilizando de elementos do *Hip Hop* estadunidense, da música jamaicana e do *Reggae* caribenho, o *Reggaeton* se demonstra como uma cultura popular de origem africana, caribenha e latina das comunidades de Porto-Rico, um Estado-nação independente associado aos Estados Unidos da América desde 1917. Com seus tambores característicos do gênero musical e letras que abordavam os mais variados temas, o *Reggaeton* ganhou cada vez mais espaço nos clubes de Porto-Rico, mas também de Nova Iorque, cidade com uma característica histórica de receber imigrantes saídos de toda América Latina. Após seu grande sucesso entre a comunidade porto-riquenha e caribenha, já na

década de 1990, surgem os primeiros grandes sucessos do gênero, caracterizando a sua expansão.

Vale ressaltar que a difusão do *Reggaeton* dentre as comunidades da América Central também se refere à propagação da cultura subalterna, algo que representa a sua realidade e vivência social. Criando um paralelo com o próprio *Hip Hop*, pode-se dizer que se difunde a medida da identificação de temas retratados pelos *Reggaetoneros*, como um tipo de experiência comum que canta e aborda as questões de classe social e opressão étnico-racial vividas pela comunidade Latina nos subúrbios dos Estados-Unidos. Como bem ressalta González (2016), o gênero se difunde na mesma época em que crescia a população latina nos Estados Unidos:

Paralelamente, crescia a população latina nos Estados Unidos, população que nos anos 1990 obtinha maior visibilidade e reconhecimento social, bem como aumentava sua presença nos meios e na produção musical e audiovisual dos Estados Unidos. (González, 2016, p.38).

Nesse sentido, busca-se aqui compreender o *Reggaeton* como uma forma contra-hegemônica de produção musical, já que, em sua origem, surge como uma cultura periférica que se organiza a partir das expressões culturais que vão ao encontro da cultura hegemônica dominante. Assim, pode-se dizer que o *Reggaeton* é um movimento latino, desenvolvido no mesmo contexto do *Hip Hop*, de forma que, conforme dispõe, Ferreira (2021), visibilizar a vivência da comunidade:

Os grupos que deram origem ao movimento, negros e latinos que viviam nos Estados Unidos, uniram suas ideias, trocaram informações e experiências, criando expressões culturais que funcionam como uma forma de dar visibilidade aos problemas enfrentados nas zonas periféricas, onde os sistemas econômico e político eram ausentes e deixavam as mazelas sociais transparecerem. (Ferreira, 2021, p.45).

Ainda, nesse sentido o doutor em sociologia pela Puerde University, em Indiana, Estados Unidos, Angél Rodríguez Rivera (2016) expõe que tanto o *Rap* (ou *Hip Hop*) como o *Reggaeton*, em Porto Rico, são tidas, em seu princípio, como manifestações subalternas. O autor dispõe que tal subalternidade vem da racialização do gênero, já que “representa a afro-porto-riquenhalidade como elemento cotidiano” (tradução minha) (Riveira, 2016, p.26)<sup>1</sup>, mas também vem de uma manifestação de

---

<sup>1</sup> Original: “Es racializada en la medida en que es una expresión de sectores que representan la afro-puertorriqueñidad como elemento cotidiano.”

uma classe social marginalizada, pois “se desenvolve, produz e reproduz a partir dos setores mais empobrecidos da sociedade” (tradução minha) (Rivera, 2016, p. 26)<sup>2</sup>, de forma que, pode se inferir que é uma manifestação identitária (no sentido de pertencimento) dos grupos sociais aqui elencados.

A partir de sua maior vinculação midiática, também a partir da produção musical independente, responsável pela liberdade criativa e de abordagem dos cantores, tal ritmo foi estigmatizado e proibido, passando por algo próximo daquilo que houve com o funk no Brasil, já que ambos os ritmos são criados a partir de comunidades periféricas e retratam temas como a violência, mas também contém letras explicitamente sexuais que incomodam as classes defensoras de um moralismo cívico. Em Porto Rico, o governo ameaçou proibir as manifestações e produções de *Reggaeton*, em virtude destes temas que violavam os valores sociais da época.

Contudo, reduzir esses gêneros a estas temáticas puramente sexuais é uma análise superficial e enviesada de preconceitos. O *Reggaeton* sempre teve multiplicidade lírica: é um gênero de festa, mas também denuncia o racismo e a violência policial, inovando e criando discursos alternativos no campo da produção musical. Dentre os precursores do gênero em sua política, há o músico Vico C, que dentre seu vasto repertório, ressalta-se a música *La Recta Final* (1994) que aborda questões de classe, colonização, violência e doenças da modernidade. A verdadeira história do *Reggaeton* é sobre “resistência”, conforme enfatiza a cantora porto-riquenha Ivy Queen (HERRERA, 2021), uma das representantes do gênero, em entrevista em podcast, é sobre como as crianças e jovens pobres e negros discriminados que se recusaram a ficar calados.

Posteriormente, com os primeiros sucessos do *Reggaeton* por toda a América Latina, e sua completa difusão, já nos anos 2000, o *Reggaeton* entra em sua nova fase. Sucessos como a música *Gasolina* de Daddy Yankee (2004), já não abordavam mais as questões sociais e não continham mais um tom crítico, nasce então o *Reggaeton* comercial, com exaltação ao luxo, festas, bebidas e demais temas. Consequentemente, tal gênero conseguiu alcançar o mercado internacional com sua nova roupagem, que começou a invisibilizar e reverter os temas abordados em sua criação, deixando de lado o político, e com isso, ganhou espaço e adesão pelas

---

<sup>2</sup> Original: “Es una manifestación de clase social en la medida en que surge, se desarrolla, produce y reproduce desde los sectores más empobrecidos de la sociedad”

grandes gravadoras internacionais, já que assim, poderia ser comercializado e consumido por diversos públicos. Sobre tal processo, Rodríguez considera que:

A música popular, na medida em que é massificada, desinvisibiliza setores sociais que os espaços de participação do estado burguês escondem dentro da homogeneização dos discursos dominantes, tanto do estado como da chamada sociedade civil (Rodríguez, 2016, *apud* Rodríguez, 2015).

Por fim, percebe-se que a massificação, em si mesma, não é ruim para o ramo musical, já que permite que expressões culturais originárias Latino-Americanas ganhem espaço mundial e seu devido conhecimento como uma produção artística respeitada. O que diferencia a atual fase comercial, é que tais representantes do *Reggaeton* conseguem marcos de *streaming* nunca antes conquistados, além de prêmios da academia musical, como o *Grammy*, cuja missão é reconhecer anualmente as melhores produções da comunidade musical, mas ao mesmo tempo, dá espaço para que cantores e produtores não latinos produzam músicas em tal gênero, de forma a apropriar de toda uma história de resistência contra a hegemonia da criação de discursos, mas também se adequando a produção artística da cultura dominante do Norte global.

### **2.3 Embranquecimento da produção musical**

O embranquecimento que aqui se trata diz sobre como a partir da difusão dos gêneros musicais que em sua construção são racializados, marginalizados e até mesmo perseguidos e proibidos por leis, as melodias e discursos destas produções são moldados para um novo público. Mas não só músicos da periferia perdem espaço no mercado regional, por não serem contratados por grandes gravadoras como rosto representante. No entanto, eles estão nas gravadoras, mas nas mesas de produção, enquanto cantores com uma melhor visibilidade comercial perante a indústria cultural hegemônica se tornam a voz e o rosto de um gênero periférico, esses em sua maioria pessoas brancas e que, em certo ponto, não se inserem no vínculo musicais identitários, por não estarem conectados com as raízes culturais e contexto social, e, conforme William, é “por meio da cultura, desvenda-se o processo de identidade, pois aqueles que se reconhecem entre si demarcam de imediato suas diferenças com os

outros.” (2019, p.23). Assim, verifica-se a falta de reconhecimento individual por parte desses artistas com elementos que constituem a identidade latina pós-moderna.

Como abordado no capítulo 1, o embranquecimento de produtos culturais como a apropriação do samba existe desde o primeiro momento que ser sambista deixa de ser considerado vadio e se torna um papel de prestígio quando apropriado e adaptado. Como já abordado, Adalberto Paranhos (2003, p.100) em seu estudo sobre a história do samba já ressaltava que “Multiplicavam-se as queixas de compositores das classes populares sobre a dificuldade de acesso à gravadoras, que acumularam lucros e mais lucros com a exploração do trabalho alheio.” Logo, tal embraquecimento está intrínseco nas produções artísticas, como uma forma de adequação à homogeneização cultural exercida pelo Norte global. Não só com o samba, mas isso acontece com o Funk, *Reggaeton* e outros ritmos populares originários da América Latina construídos a partir de práticas culturais negras. Dessa maneira, como bem expõe González:

A Música Popular forma parte central da modernidade e do conceito de progresso difundido a partir da metrópole. Mais ainda, contribui para gerar e para socializar essa modernidade através da paulatina liberação experimentada pelo corpo e pelas relações intergenéricas, pela incorporação da alteridade negra e mestiça às culturas brancas dominantes; (González, 2016, p. 93).

Vale abordar como exemplos, músicos como Wisin e Yandel, porto-riquenhos da primeira onda da produção musical de *Reggaeton*, que juntos buscaram uma nova roupagem para o gênero e se tornaram uma das duplas responsáveis pela propagação musical, contribuindo na produção de conhecimento local, e tem em sua história, cerca de doze álbuns de estúdio e milhões arrecadados. Apesar disso, a dupla porto-riquenha, com forte vinculação identitária ao gênero, pois imersos no contexto sócio-cultural de tal ritmo, detém um público específico, com cerca de dezenove milhões de ouvintes mensais (Spotify, 2023), e são vencedores de apenas dois Grammys Latinos (“Saiba mais sobre os indicados e vencedores atuais e anteriores do Latin GRAMMY Awards | LatinGRAMMY.com”, [s.d.]). Já Rosalía, Espanhola de Catalunha, cantora, compositora e produtora musical, já contém incontáveis *Grammys Latinos*, apropriando em suas canções não somente do *Reggaeton*, mas também do Tango, Bachata e Bolero, resultando em músicas que fazem sucesso em todo o globo. Atualmente, Rosalía detém o dobro de ouvintes

mensais que a dupla aqui citada (Spotify, 2023). Em que pese estar tecnicamente apta a concorrer a tais prêmios pelos critérios da Academia, há de se questionar se tais espaços não poderiam estar sendo ocupados por cantores e produtores, que de fato, tem como elemento cultural regional tais gêneros musicais. Ademais, pode ainda se verificar a partir de uma pesquisa em uma plataforma de *Streaming*, como a *Spotify* e *Youtube*, que grande parte dos representantes do grande grupo “Música Latina” são brancos, contrariando as características locais do berço de tais gêneros e sua miscigenação já analisados. Quanto à construção da relação da identidade com a música é possível ressaltar:

Que “ao reconstruirmos com os outros, a identidade se torna também uma coprodução [...] a identidade é uma construção, mas o relato artístico, folclórico e comunicacional, é teatro e é política, é representação e é ação” (Ferreira, 2021, p.55, *apud* Canclini).

Desta feita, artistas como Rosalía, Justin Bieber com sua parceria em um remix de *Despacito* (2017) e outros cantores do mundo da indústria musical, que produzem música em língua espanhola se apropriando dos mais variados elementos da música Latina, as fazem como uma forma de apropriação cultural, pois são incapazes de se relacionar com tal construção da cultura e identidade que constituem os movimentos por trás dos gêneros musicais aqui abordados. Não há nenhum vínculo cultural específico, muito menos interesse em representar as questões sócio-políticas dos locais berços de tais gêneros de forma que “remetem à questão do apagamento ou do esvaziamento de significado” (William, 2019, p.23) a partir do uso exclusivamente com objetivos comerciais.

Nesse sentido, quanto à onda atual da produção de *Reggaeton*, pode-se caracterizar apenas como uma busca efêmera de se adequar às tendências de consumo, com o objetivo exclusivo de ganho de capital por parte das grandes gravadoras da indústria musical, mesmo que isso implique, como veremos a seguir, em um esbulho da produção musical local. Conseqüentemente, pode-se inferir uma certa, conforme dispõe Ferreira “invisibilidade da produção de conhecimento, saberes e práticas culturais de outros povos e países marginalizados/periféricos” (2021, p.62) de forma a relativizar uma expressão artística de todo um povo. Para a indústria atual, os ritmos Funk e *Reggaeton*, caracterizados por serem expressões musicais negras e periféricas da modernidade, são belas, objeto de comercialização e investimento,

mas apenas quando essas expressões musicais são externalizadas por pessoas brancas.

## 2.4 Samples locais e Globalização no contexto da World Music

O conceito do termo *World Music*, criado nos meados de 1960 e propagado na década de 80, por si só é uma violência colonial incidente à produção de saberes não ocidentais. Desconsidera as especificidades de cada ramo musical existente nas regiões do Sul para enquadrá-las em uma só produção: toda aquela criação que foge aos moldes da cultura hegemônica, ou segundo termos do *Grammy*: é uma categoria ampla de música que incorpora uma variedade de estilos étnicos, culturais e tradicionais de diferentes partes do mundo. Este termo inclusive estava presente no *Grammy* como categoria até 2020, tornando-se a atual *Global Music*, e muitos Brasileiros, representantes da MPB, já receberam aquele prêmio, como, por exemplo, Caetano Veloso e Gilberto Gil (Rollingstone, 2020).

A *World Music* começa a ter relevância a partir da integração global, que desde os anos 1970, conforme apresenta Stuart Hall (2005) em seu projeto “*A identidade cultural na pós-modernidade*”, acelera os fluxos e os laços entre as nações, sendo uma das características da modernidade. Para González, a globalização culmina na modernização da música folclórica (música local), modificando “um aspecto essencial da música tradicional, sua territorialidade” (González, 2016, p.93) Nesse sentido, a música local originária da América Latina ganha uma nova roupagem, também relacionada a atuação das grandes gravadoras que aqui começaram a sua atividade de (re)produção a partir do surgimento de um novo mercado: a música étnica.

Há de se falar ainda sobre a forma que a globalização atuou na construção de tal “música étnica”. Sabe-se, como já visto que, a partir de uma interseccionalidade entre culturas periféricas, principalmente relacionada com o *Hip Hop*, foi possível se desenvolver, a partir deste ritmo, o *Reggaeton* e o Funk, como consequência dos fluxos de ideias, discursos e lutas de resistência que se davam da expressão musical. Nesse sentido, desde a era de fluxos de informação, González entende que as raízes da manifestação cultural subalterna, não precisam mais de um solo pois “nutrem-se hidroponicamente de um folclore universal mediatizado a partir do desenvolvimento da *World Music*”. (2016, p.2019). Ainda dentro do impacto da globalização na criação e difusão da música contra-hegemônica em todo o globo, pode-se falar em uma

necessidade de um resgate cultural do passado para que tais expressões culturais possam se definir dentro de um multiculturalismo pós-moderno. Assim, conforme González (2016):

A restituição de práticas performativas do passado e a busca de autenticidade e incorporação de alteridades culturais estão dentro do revival histórico também presente na world music, em que o atual, então, é recorrer ao que não é atual. (González, 2016, p.225).

Destarte, há um laço estreito entre a globalização e as mudanças na produção musical na América Latina, de forma a objetivar certo apelo a uma nova autenticidade a partir do grande arcabouço de mídias e fontes orais diversas (González, 2016, p.37) para atingir determinados públicos. Em contrapartida, tal multiculturalismo e a forma em como incide sobre a produção musical por parte das grandes gravadoras, começam a deslocar e, algumas vezes, até mesmo apagar as identidades nacionais vinculados a certos ritmos musicais (Hall, 2005, p. 73). É o que ocorreu com o *Reggaeton* e o Funk, que, após os seus primeiros *Hits* existentes dentro do mercado hegemônico, estes foram cooptados pela indústria cultural da alteridade, de forma a mesclar as suas características com o mercado Pop. Surgem então o *Pop Latino* e o *Funk Pop*, tornando-se um novo mercado a ser explorado pelos grandes selos musicais.

Nesse contexto, artistas estadunidenses, como Jennifez Lopez, Cardi B, Nicki Minaj dentre outros, usam e abusam de parcerias com músicos e produtores dos mais variados locais da América Latina para se incidirem no mercado da música étnica. Essa prática, conforme aponta Stuart Hall, surge de uma tendência de homogeneização global de culturas nacionais não-ocidentais, mas não somente, vem principalmente de uma “fascinação com a diferença e com a mercantilização da etnia e da “alteridade” (Hall, 2005, p.77) por parte do novo mercado musical” que ganha força a partir da expansão de acesso à informação e o contato com o outro.

Mas não só, Hall também aborda tal tendência como uma questão de identidades partilhadas, oriundas de fluxos migratórios, e tendências de consumo moderno sobre diferentes ritmos musicais. Conseqüentemente, surgem “consumidores” para os mesmos bens (capital cultural Latino-Americano) ao mesmo tempo que cria “públicos” para as mesmas mensagens e imagens (Hall, 2005, p.74). Dessa forma, podemos abordar como o Funk, surgido nos morros do Rio de Janeiro,

se tornou símbolo da nova música nacional, como também ganhou espaço entre o público jovem de Portugal, metrópole colonizadora do Brasil, conforme pode-se notar a partir de Playlists de consumo da *Billboard*, uma revista especialista em indicar tendências de consumo da indústria (Billboard, 2023). Assim, verifica-se como um gênero musical pode ser consumido por pessoas distantes umas das outras, mas que de alguma forma são vinculadas.

Em contrapartida, após se tornarem produto industrial, o Funk, o *Reggaeton* e outros tantos gêneros perdem o seu caráter de música de raízes para se tornar um subproduto da *World Music*. Devido à perda dos espaços de produção para as grandes gravadoras e com a reversão das temáticas abordadas, para ser consumida globalmente, deixa de ser um grito do subalterno e uma música identitária para se tornar um produto cultural comercializável. No mais, verifica-se que a partir da propagação de ritmos dos países subalternos em sua forma comercial em países ocidentais responsáveis pela extradição e expropriação desses países há uma quebra do paradigma colonizado e colonizador decorrente de uma certa relevância no mercado como uma moeda global, pelo menos no âmbito de consumo musical que reflete na indústria local, como demonstra a seguir:

No interior do discurso do consumismo global, as diferenças e as distinções culturais, que até então definiam a identidade, ficam reduzidas a uma espécie de língua franca internacional ou de moeda global, em termos das quais todas as tradições específicas e todas as diferentes identidades podem ser traduzidas. Este fenômeno é conhecido como “Homogeneização Cultural”. (Hall, 1992, p.75).

Como contrapartida, a outra face de tal homogeneização cultural resulta no esbulho de produções artísticas locais das regiões latino-americanas, a partir do uso de *Samples* de músicas regionais para a sua propagação no mercado global da indústria fonográfica. Aqui não se fala em expansão e consumo da música regional, mas sim na apropriação de elementos que as compõem para uso exclusivo de selos globais e artísticas sem vinculações identitárias com tal gênero. Essas apropriações em muitas vezes não são recompensadas por meio de pagamentos relativos aos Direitos Autorais do autor ou produtor, mas não só, muitas vezes tais utilizações indevidas só são descobertas após uma análise mais a fundo da composição musical.

Dessa forma, há uma série de relatos e demandas judiciais para haver reconhecimento de *Samples* de músicas brasileiras que são utilizadas em músicas do

meio ocidental de produção, muitas vezes pelo mercado Estadunidense e Europeu, conforme se verá em próxima oportunidade, perpetuando de certa forma, ao extrativismo que sobreveio durante toda a história da América Latina e que hoje, mesmo após a independência das nações, se dá por meio de grandes indústrias multinacionais. Construindo um paralelo, é possível citar Eduardo Galeano, que se referindo às matérias primas usurpadas por tais multinacionais escreveu: “Alheia, inclusive, para o próprio Brasil, que não fez outra coisa senão ouvir o canto da sereia da demanda mundial de matéria-prima.” (Galeano, 2020, p.126). Assim ocorre com os produtores musicais locais independentes ou com as gravadoras locais: não têm acesso aos lucros oriundos de tais produções, e às vezes sequer há o reconhecimento da origem dos *Samples* utilizados.

No que diz respeito, a legislação brasileira referente ao uso dos *Samples*, vale citar que são caracterizados, segundo o Art. 7º da Lei 9.610 de 1998, como “Obras intelectuais protegidas”, expressas por qualquer meio ou fixadas em qualquer suporte. Essas composições, conforme inciso V deste mesmo artigo, podem ser composições musicais que tenham letra ou não, se aplicando, portanto, aos *Samples*, uma amostra musical melódica extraída de uma composição já existente. Da mesma forma, quanto à produção independente, meio onde se dá principalmente o funk, vale ressaltar o Art. 18 de tal lei, que expressa que “A proteção aos direitos de que trata esta Lei independe de registro” de forma que, para exigir tal compensação pelo uso indevido que caracteriza o esbulho pode ser requerida.

Por fim, é importante evidenciar que a partir de uma desterritorialização cultural, processo oriundo da globalização, de forma que as culturas não se vinculam mais a “um solo onde enraizar-se, nutrem-se hidroponicamente de um folclore universal” (González, 2016, p.219), assim o lugar de produção de conhecimentos artísticos se torna um lugar híbrido. E assim se faz necessário o questionamento dos espaços de poder em que se dão tais relações de reprodução, produção e apropriação musical de ritmos locais identitários, que até então eram criações territoriais, sem intenção comercial, que se manifestavam como uma forma de expressão cultural e forma de se colocar no mundo. Conforme aborda Ferreira, a racionalidade decolonial vem para exercer tal papel questionador desses territórios geopolíticos em que se dão as relações de poder entre o subalterno e o hegemônico que são “fundamentadas na suposta legitimidade pós-industrial do conhecimento sistematizado como epistemologia homogeneizadora.” (2016, p.66).

### 3 EXTRATIVISMO EPISTÊMICO CULTURAL

#### 3.1 Extrativismo epistêmico

Dentro da linha de pensamento decolonial aqui utilizada, abordou-se conceitos como apropriação, produção epistêmica, expressões contra-hegemônicas e extrativismo. No entanto, para melhor elucidar a relação entre o colonialismo e as faces do extrativismo moderno, sua eventual aplicação à relação entre produção cultural musical subalterna e o esbulho por parte das grandes gravadoras (*Majors*), além da influência destas na produção musical, é preciso utilizar o conceito de extrativismo epistêmico de Ramón Grosfoguel, sociólogo porto-riquenho e professor associado do Departamento de Estudos Étnicos da Universidade da Califórnia. Grosfoguel é conhecido como um dos pensadores na tradição crítico latino-americano e tem trabalhos publicados sobre estudos étnicos, estudos pós-coloniais e teoria do pensamento decolonial. Dentre esses trabalhos, utilizaremos o artigo *Del extractivismo económico al extractivismo epistémico y al extractivismo ontológico: Una forma destructiva de conocer, ser y estar en el mundo* (2016), publicado na revista acadêmica colombiana “Tabula Rasa”.

Extrativismo, como leciona Grosfoguel (2016, p.128), vem sendo, desde a colonização, um mecanismo de pilhagem e apropriação de recursos da América Latina. As veias abertas desta região continuam a sangrar sob a forma de um neocolonialismo em prol de um bem-estar do Norte global. Aqueles que habitam locais de produção extrativista são sujeitos considerados, conforme a estrutura colonial, racialmente inferiores, e por isso a dominação se demonstra não só pela desapropriação, mas também pela violência consequente de uma estrutura social hierarquizada. Mas não somente, esses povos que diariamente são despojados de seus recursos, que tiveram e ainda tem seu meio ambiente destruído a partir da incidência do modelo econômico capitalista que sustenta a relação entre Sul e Norte global caracterizado pelo “extrativismo econômico”, conforme Grosfoguel (2016, p.133), também são despojados de seus conhecimentos pelo “extrativismo epistêmico”. Nesse contexto o sociólogo conceitua o termo extrativismo como:

Saqueamento, espoliação, roubo e apropriação de recursos do sul global (o sul do norte e o sul dentro do norte) em benefício de minorias demográficas do planeta consideradas racialmente superiores, que compõem o norte global

(o norte do sul e o norte dentro do sul) e constituem as elites capitalistas do sistema-mundo. (Grosfoguel, 2016, p. 128, tradução minha)<sup>3</sup>

Importante salientar que os conceitos de Norte e Sul global não são meramente posições geográficas, mas uma posição relativa em relações de poder e dominação que ocorre entre o ocidente e o não-ocidente, um conjunto de regiões subdesenvolvidas economicamente, de forma a incidir uma hierarquia global onde algumas partes do mundo exercem poder e influência em outras. É nesse âmbito que se dá a relação extrativista, de forma que, com alguns graus diferentes de intensidade, essa relação atravessa todos os países da América Latina por estar associada ao Sul global. O extrativismo epistemicida, que age de forma destrutiva sob a produção de conhecimento do sul, faz parte do extrativismo centrado no Ocidente desde a expansão colonial europeia.

Dentro do aqui considerado produção conhecimento, estão todos saberes produzidos pelo Sul, de forma que ao se falar em conhecimentos este abrange e reflete a diversidade cultural dentro dos povos latino-americanos. É sobre a sabedoria local, tradições orais e práticas culturais que se expandem em dança, música, e outras expressões artísticas. Assim extrativismo epistêmico é sobre toda as formas em que se dá a utilização e esbulho que estão mais uma vez ocorrendo no Sul, mas dessa vez, há uma assimilação de tais conhecimentos de forma descontextualizada e despolitizadas, que conforme Grosfoguel (2016, p.134) delibera, faz parte de hierarquias epistemicamente racistas, conseqüentemente, a autoria de pensadores do Sul (academicamente) é apagada e substituída por pensadores do Norte.

Construindo um paralelo entre a forma conhecimento de sabedoria local e a produção cultural musical, pode-se dizer que quando um artista no Norte utiliza ritmos e construções musicais do Sul de forma descontextualizada, retirando o político e esvaziando sua expressão ocorre um extrativismo epistêmico. A *Nueva Canción*, aqui já abordada, que abordava em suas letras conteúdos de luta e resistência, muitas vezes resistência às hierarquias sociais, mas também contra à massificação cultural e a entrada de produtos culturais estadunidenses, se estabeleceu como uma forma de produção conhecimento politizada de resistência à homogeneização cultural. Mas

---

<sup>3</sup> Original: *Se trata del saqueo, despojo, robo, y apropiación de recursos del sur global (el sur del norte y el sur dentro del norte) para el beneficio de unas minorías demográficas del planeta consideradas racialmente superiores, que componen el norte global (el norte del sur y el norte dentro del sur) y que constituyen las elites capitalistas del sistema-mundo.*

isso também se aplica aos gêneros musicais dos mais vastos lugares da América Latina que representam o modo de vida e uma construção de identidade entre os grupos consumidores e produtores locais destes ritmos. Todas essas produções, artefatos culturais e conhecimento, na visão de mundo extrativista, conforme aborda Grosfoguel (2016, p. 139) são transformadas em um recurso extraível para ser vendido como mercadoria com fins lucrativos no mercado global, onde os direitos e lucros são obtidos por grandes gravadoras multinacionais que se tornam os verdadeiros detentores dessa composição. Ainda nesse sentido leciona:

Ao assimilar, ou seja, subsumir o conhecimento desses povos ao conhecimento ocidental, eles são despojados de seu radicalismo político e de sua cosmogonia crítica “alternativa”, a fim de melhor comercializá-los ou simplesmente extraí-los de uma matriz epistêmica mais radical para despolitizar-los. (Grosfoguel, 2016, p. 132, tradução minha)<sup>4</sup>

Por fim, conforme já abordado neste trabalho, o extrativismo epistêmico e a apropriação cultural, no âmbito cultural, se relacionam, já que na medida em que há o extrativismo epistêmico das produções musicais locais há apropriação como um processo simbólico relacionado com as hierarquias raciais existentes no neocolonialismo. Nesse sentido, sob a lógica extrativista, conforme Grosfoguel (2016, p.141) enfatiza, “os povos são empobrecidos, seu conhecimento é extraído, desapropriado, apropriado e epistemicamente destruído” (tradução minha)<sup>5</sup>. Ademais, ao se converter tais músicas em direitos autorais de produção e divulgação daqueles que o apropriaram, há também o “extrativismo econômico” pois tal prática gera o lucro para as gravadoras *Majors* do Norte, caracterizando o esbulho de tais rendas.

### **3.2 Apropriação regional e transnacional**

Dada a relação entre os conceitos dentro do âmbito deste estudo, é importante definir também o que é a apropriação cultural e seus níveis de atuação. A apropriação pode ocorrer dentro de um mesmo país em diferentes regiões ou territórios, como o que ocorreu no processo de tornar o samba de roda em um samba nacional, mas

---

<sup>4</sup> Original: *Al assimilar, es decir, al subsumir estos conocimientos de los pueblos al conocimiento occidental se les quita la radicalidad política y la cosmogonía crítica “alternativa”, para mercadearlos mejor o simplemente extraerlos de una matriz epistémica más radical para despolitizarlos.*

<sup>5</sup> Original: *se empobrecen los pueblos, se les extrae, despoja, apropia y destruye epistemicamente sus conocimientos.*

também entre países a partir da transnacionalização de culturas. Ambos conceitos se originam a partir de migrações musicais que podem ser analisadas sob diferentes perspectivas epistemológicas. Conforme demonstra González (2016):

Migrações musicais é uma ferramenta conceitual que congrega processos de deslocamento, transformação e mediação que caracterizam as estruturas, produções e performances musicais, quando estas cruzam fronteiras nacionais e culturais, e quando transformam seu significado de um período histórico a outro. (González, 2016, p.39)

Uma cultura transregional, como pode-se inferir a partir da etimologia do termo, se dá a partir da migração de um gênero musical entre localidades que estão de alguma forma relacionadas, de forma a permitir tal transferência. É o que acontece na formação dos gêneros musicais latino-americanos, inclusive no Brasil e seus vastos gêneros musicais, que se interligam e se mesclam em uma vasta gama de ritmos. Como exemplo, vale trazer mais uma vez a reflexão de Adalberto Paranhos (2003), que aborda o surgimento do samba, símbolo musical brasileiro, a partir da sua expansão nacional e conseqüente transregionalização. Paranhos (2003, p. 104) ao referenciar o antropólogo Hermanno Vianna, reflete que “nunca existiu um samba pronto, ‘autêntico’, depois transformado em música nacional. O samba, como estilo musical, vai sendo criado concomitantemente à sua nacionalização”. Tal gênero, portanto, se edifica ao extrapolar os territórios de onde originou, expandindo seu alcance e se transformando, no contexto de migrações musicais.

Já o termo transnacional é utilizado pelo musicólogo Juan Pablo González (2016) ao se referir práticas que atravessam as fronteiras das nações. Nesse campo há duas faces. A primeira é o alcance transnacional das produções latino-americanas e seu intercâmbio e hibridismo que resulta num campo vasto de produções musicais populares dentre os países de origem hispânica o que há um núcleo populacional de imigrantes, para contextualizar, cita estudos sobre o fenômeno da salsa e sua relação entre o México, Cuba e Estados Unidos, especialmente sua população latina presente em Nova Iorque (González, 2016, p.38). A segunda face trata da noção dos músicos relacionados a *World Music* como músicos transnacionais, já que, na *World Music*, há a criação de músicas latinas por latinos no exterior ou que visem o exterior como mercado inicial ou secundário. É sob o cenário de práticas e identidades interconectadas que a indústria musical da *World Music* é construída.

Nesse sentido, verifica-se que regional ou transnacional se refere à circulação da música dentre grupos sociais diversos etnicamente ou de classes sociais distintas. Um termo difere do outro quanto à relação entre os produtores e o alcance destas produções, já que uma é mais ampla que a outra e as implicações, conseqüentemente, se dão em escalas diferentes. Ressalta-se que nem sempre há em uma transregionalização ou transnacionalização uma apropriação por trás, e um conseqüente extrativismo epistêmico. Quando tais produtos culturais são intercâmbio entre gêneros distintos, mas que de alguma forma, preservam sua vinculação identitária e as diferenças culturais entre os produtores, há simplesmente uma troca cultural entre identidades locais distintas, uma tendência da globalização. É o caso da Salsa e outros gêneros que são vinculados a diferentes regiões em virtude de seu grupo identitário, grupos latino-americanos, estarem espalhados por várias localidades do globo, mas que ainda sim são consideradas grupos subalternos numa hierarquia social. O que se aborda aqui é quando tais trocas não são recíprocas, e quando tal apropriação se dá com o intuito de apagamento de uma expressão artística marginalizada socialmente, para desvincular de sua origem para melhor ser comercializada e quando não há um rosto representante que seja vinculado ao ser latino. Conforme afirma Grosfoguel (2016), o extrativismo tem uma operação própria:

O objetivo do 'extrativismo epistêmico' é o saqueio de ideias para comercializá-las e transformá-las em capital econômico ou apropriá-las dentro da maquinaria acadêmica ocidental com o intuito de ganhar capital simbólico. Em ambos os casos, são descontextualizadas para retirar conteúdos radicais e despolitizá-los com o propósito de torná-los mais comercializáveis. Na 'mentalidade extrativista', busca-se a apropriação dos conhecimentos tradicionais para que as corporações transnacionais emitam patentes privadas ou para que os acadêmicos das universidades ocidentalizadas simulem ter produzido ideias 'originais', como se tivessem os 'direitos autorais' da ideia. (Grosfoguel, 2016, p. 133, tradução minha)<sup>6</sup>

É o saque e a apropriação indevida de tais produções que ocasiona tal extrativismo epistêmico. É quando alguma música independente produzida por um grupo é usurpada, utilizada como *Sample*, mas vendida como produção original, sem

---

<sup>6</sup> Original: *El objetivo del "extractivismo epistémico" es el saqueo de ideas para mercadearlas y transformarlas en capital económico o para apropiárselas dentro de la maquinaria académica occidental con el fin de ganar capital simbólico. En ambos casos, se los descontextualiza para quitarles contenidos radicales y despolitizarlos con el propósito de hacerlos más mercadeables. En la "mentalidad extractivista" se busca la apropiación de los conocimientos tradicionales para que las corporaciones transnacionales tramiten patentes privadas o para que los académicos de las universidades ocidentalizadas simulen haber producido ideas "originales" como si tuvieran los "copyrights" de la idea.*

reconhecer a devida contribuição aos verdadeiros produtores da obra. Ocorre quando “convertem tudo o que tocam em ouro para eles mesmos e em lata para os demais - incluindo a própria produção dos países subdesenvolvidos” (Galeano, 2020, p. 140). Tais direitos autorais, apropriados e extraídos dos compositores e músicos latino-americanos, conseqüentemente, se tornam objeto de demandas judiciais conforme se verificará à frente.

Quanto à apropriação, Rodney William traz ponderações relevantes que aqui podem ser abordadas. Apropriação cultural é um tema relevante na academia, mas também é discutido fervorosamente em meios a denúncias sobre casos que volta e meia voltam a manchetes de jornais, no entanto, para que haja um melhor embasamento para tais questões é necessário um melhor estudo. Dito isso, é importante utilizar do conceito sustentado por William (2019):

Poderíamos, aqui, partir de um conceito elementar da antropologia e dizer que apropriação cultural ocorre quando uma pessoa pertencente a determinado grupo social dominante ou ao próprio grupo utiliza ou adota hábitos, vestuários, objetos ou comportamentos específicos de outra cultura. (William, 2019, p.28).

A apropriação, assim como o extrativismo, é um mecanismo de opressão exercido por um grupo dominante sob um grupo marginalizado e inferiorizado que pode se dar tanto dentro de uma mesma sociedade, numa mesma região ou entre países dentro da dinâmica Norte e Sul global. Quando um grupo dominante se apodera de uma cultura subalterna há o esvaziamento dos significados das produções e a conseqüente apropriação. Expõe mais uma vez William (2019) que:

Apropriação cultural é uma ação praticada por grupos dominantes e seus indivíduos. Consiste em se apoderar de elementos de outra cultura minoritária ou inferiorizada e utilizá-los sem as devidas referências e sem permissão, eliminando ou modificando seus significados e desconsiderando a opressão sistemática muitas vezes imposta por esse mesmo grupo dominante. (William, 2019, p.38)

Nesse contexto, esse apoderamento pode ser dar tanto internamente como por um grupo dominante externo. Já vimos em outro momento como a nacionalização do samba foi um processo oriundo da transregionalização, mas também como este foi utilizado pelas grandes classes da época, inclusive pelo próprio Getúlio Vargas no Estado Novo, para construir uma identidade nacional, mas de forma a esvaziar todo o comportamento do famoso samba de roda e os significados que trazia para a

comunidade dos morros do Rio de Janeiro. Conforme o conceito abordado, tal processo é claramente uma apropriação cultural regional exercida pela sociedade brasileira elitizada sobre uma expressão periférica. Criou-se uma identidade brasileira a ser exportada, mas ficaram de fora do prestígio internacional os seus criadores. A solução encontrada para tal luta simbólica de dominação, foi a criação da Bossa Nova como uma resposta às necessidades da indústria musical brasileira para comercializar externamente algo “étnico” relacionados ao “outros” que não fazem parte da cultura ocidental. Conforme expõe William (2019) “Em muitos países, inclusive no Brasil, a apropriação cultural sustenta uma indústria lucrativa que quase sempre funciona sem a devida autorização dos integrantes da cultura usurpada, que muitas vezes desconhecem o processo de exploração a que são submetidos.” Percebe-se então, a face econômica lucrativa da apropriação cultural.

Na dinâmica Norte e Sul global não seria diferente, gravadoras *Majors* de incidência multinacional se beneficiam de produções artísticas das mais vastas culturas, incluindo a latino-americana, muitas vezes sem o devido reconhecimento. É o que ocorre quando o *Reggaeton* atravessa as fronteiras da América Latina e ganha o mundo com suas produções, incidindo em um contexto transnacional de produção, ao ser utilizada como um ritmo a ser produzido por artistas estadunidenses ou europeus não latinos ou sem descendência. Mas não só, exemplos de músicas brasileiras também são vastos dentre toda discussão entre apropriação e plágio, como a melodia presente em *Somebody that i used to know* do cantor belga Gotye que vem de *Seville*, do sambista brasileiro Luiz Bonfá. Como tudo que envolve questões de plágio e direitos do autor, tal apropriação também se insere num contexto econômico, e conforme William bem dispõe “a exploração econômica dos povos e terras do sul são alicerces de todo o processo capitalista, desde sua concepção, e também do consumismo”. (2019, p.60).

Vale ressaltar que casos midiáticos de apropriação só se converte em indenização aos donos da produção original após um longo debate entre interessados e necessita até de pressão popular, de forma que, questiona-se em algum momento do processo de criação de tais produções, como a aqui citada, se pensou de fato a retribuir monetariamente o uso de tais *Samples*, o que demonstra também a relação extrativista da indústria musical global, em especial as gravadoras responsáveis pelo selo e registro para fins de comercialização, com as composições brasileiras.

### 3.3 Capital Cultural e apropriação

Capital Cultural é um conceito utilizado em estudos na área das ciências sociais e tem como um dos maiores expoentes o sociólogo francês Pierre Bourdieu que aborda os diversos capitais existentes dentro de uma sociedade e que produzem hierarquias sociais a fim de legitimá-las. Se dá a partir de uma construção, um conjunto comum de normas coletivas existentes em todos os âmbitos sociais. Regina Maria Marteleto, doutora em Comunicação e Cultura pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura (PPGCOM) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), em seu texto presente numa coletânea de análises sobre as teorias de Bourdieu, situa o entendimento do autor a respeito dos processos culturais e sociais que levam à produção de conhecimento. Assim, traz o Estado como principal detentor de diferentes formas de capital, inclusive o capital cultural e simbólico, sendo possuidor dos universais do pensamento, aquilo aplicável a todos (Marteleto, 2017, p.35) de forma que, a própria cultura só se torna legítima a partir do momento em que ela é reafirmada pelo Estado. A partir dessa linha, é possível inferir que o samba e o funk, gêneros musicais de origem periférica, só se tornaram expressões artísticas culturais reconhecidas nacionalmente, quando o maior detentor de capital os legitima.

Nesse sentido, a edificação de uma cultura legítima se dá a partir de um interesse de um determinado grupo ou campo político, produzindo e impondo aquilo a ser consumido dentro da realidade social brasileira, determinando o universal a ser aplicado no âmbito de uma nação, como a mudança ocorrida com o samba de roda que deixou de ser crime para se tornar símbolo nacional. O universal é utilizado no sentido de que a partir do uso desse campo de poder pelo Estado é possível falar em nome de todos que pertencem a um grupo. Capital cultural, portanto, representa a posse de bens e símbolos culturais que o Estado torna público o reconhecimento destes símbolos e expressões ao mesmo tempo que os institui.

Contudo, ao deter a posse desses bens e símbolos culturais há também a apropriação e definição dos detentores de prestígio. Há falta de representatividade por parte da população negra em expressões culturais que se construíram a partir de uma resistência conjunta contra a hegemonia cultural branca que é herança do colonialismo. Conforme aborda William, a maior questão da apropriação cultural é o tipo que “acontece dentro de uma estrutura colonial, onde uma cultura é dominante política e economicamente sobre a outra e a governa e explora.” (2019, p. 31). Sabe-

se que grande parte do prestígio social e o conseqüente capital cultural, em sociedades hierarquizadas pela estrutura colonial racista, estão nas mãos de um grupo específico composto por homens brancos, detentores uma posição elevada em virtude de seu grupo social, não abrangendo os criadores dessa forma de conhecimento subalterno, restando apenas a eles a oportunidade de serem representados. Assim, vale abordar a reflexão de González sobre a representatividade nestes espaços de poder:

A autorrepresentação do subalterno não é possível sob nenhum colonialismo, como vimos, e a midiáticação de sua performatividade seria um dos gestos mais violentos de representação e de uso do Outro pelos poderes coloniais. (González, 2016, pg.85)

À vista disso, é perceptível que o conseqüente capital cultural designado a tais expressões não acompanha os grupos étnicos vinculados e nem mesmo permite que ele se autorrepresente em espaços de poder em virtude da estrutura colonial. O que origina um baixo índice de representatividade de pessoas pretas representando tais gêneros musicais na indústria musical internacional, fato que vem de uma prática “muitas vezes perpetrada por indústrias que utilizam as técnicas ou a estética desses grupos, mas não repassam nenhum tipo de incentivo nem oferecem oportunidades de trabalho.” (William, 2019, p.25). É o que ocorre nos mais variados espaços: o de produção de conhecimento, o cultural, da moda ou até mesmo puramente comercial. Não seria diferente na indústria musical.

A apropriação no sistema capitalista, no entanto, vai além das estruturas internas sociais impostas por um Estado detentor de todas as formas de capital, ultrapassa o desrespeito existente em virtude da hierarquização social de expressões subalternizadas pela hegemonia branca e cristã em uma nação. Ela ocorre internacionalmente, a partir de um campo vasto para a dominação injusta da metrópole sobre um povo colonizado de modo a gerar lucro para um grupo seletivo dominante, configurando em um grande negócio a ser explorado pela grande indústria cultural. Ademais, não é possível deixar de lado que para isso há um esvaziamento de significado, e que conforme expõe William (2019), gera uma seqüela social:

Ao se descontextualizar determinados elementos culturais, ressaltando aspectos interessantes para comercialização ou entretenimento, por exemplo, esquece-se de toda perseguição e de toda luta empreendida para preservar esse patrimônio. (William, 2019, p.33)

Por fim, é importante ressaltar que interesse das grandes gravadoras no funk, *Reggaeton* e outras produções aqui referidas não surge do nada, mas sim do surgimento do capital cultural que começa a envolvê-las a partir de quando esses gêneros encarnam o estado institucionalizado, recebendo a validação institucional e social, referente as premiações e títulos da academia musical. O funk, como exemplo, a partir de sua patrimonialização pela Lei Estadual nº 5.544, de 22 de setembro de 2009 e seu prestígio social nas grandes mídias, chega às grandes premiações, se tornando um capital cultural objetivado em suportes materiais, como as gravações e fonogramas comercializáveis, de forma a gerar um interesse das grandes produtoras em explorar a tendência musical. Conseqüentemente, ao adentrar esse campo, as gravadoras moldam toda a indústria de produção desse estilo, escolhendo e definindo aquilo a ser comercializado. A consequência é o apagamento da cor dos elementos, emprestando um tom neutro, universal, ao elemento adotado (William, 2019, p.45). Assim, o funk deixa de ser uma manifestação periférica e se torna uma nova vertente da eletrônica a ser explorada internacionalmente.

## **4 DIREITO E SUA INTERDISCIPLINARIEDADE**

### **4.1 Possíveis proteções por parte da legislação e tratados internacionais contra o esbulho da produção artística**

O Direito, como resultado de disputas políticas e de afirmações de valores sofre influências de diversas esferas, inclusive sociais e econômicas. O produto dessa interação com tais âmbitos é a norma jurídica que visa corresponder os valores que lhe deram origem. Dada a necessidade de limitação do público e do privado, de estabelecer e proteger direitos fundamentais e garantias individuais e coletivas ocorre a positivação destes direitos a partir da criação de normas jurídicas. Não seria diferente quanto à criação de normas que visam regulamentar a criação, produção e circulação das obras musicais. A partir do momento em que as obras intelectuais passam a ter valor mercantil e extrapolam a esfera cultural elas se tornam um produto individual, conseqüentemente, para resguardar a composição de um ritmo ou uma letra a ser comercializada começam surgir as primeiras formas do hoje conhecido como direito autoral.

Nesse sentido, para a afirmação desse direito a matéria foi incluída na Declaração Universal dos Direitos do Homem, durante a Assembleia Geral das Nações Unidas em 1948. O artigo 27 da declaração aborda o “direito de participação das pessoas da vida cultural da comunidade”, mas também “o direito à proteção dos interesses, orais e materiais decorrentes” da produção artística, qual seja o autor. No mesmo sentido vai o artigo 5º, XXVII da Constituição Federal de 1988 que garante o “o direito exclusivo de utilização, publicação ou reprodução de suas obras, transmissível aos herdeiros pelo tempo que a lei fixar.” Assim, pode-se inferir que há uma precisão em delimitação da atuação do direito autoral, pois conforme dispõe a doutrina de José Carlos Costa Netto, este “abrange tudo o que respeita à disciplina da obra literária ou artística” (2023, p.67). Atualmente, no entanto, com a evolução da tecnologia e dos meios de comunicação há um grande desafio à eficiência desta proteção em todas as suas vertentes, inclusive a musical.

O bem jurídico a ser protegido pelo direito autoral segundo Henry Jessen citado por Costa Netto é a criação ou obra intelectual “qualquer que seja seu gênero, a forma de expressão, o mérito ou destinação” e deve ainda pertencer ao domínio das artes, letras ou ciência, ser uma produção original e estar no período de proteção fixado pela

lei (2023, p.73). Além disso, é de entendimento doutrinário que o titular originário do direito do autor não pode ser outro senão o autor, a “pessoa física” (2023, p.75) e que, o direito é vinculado, nas produções musicais, à obra e não ao fonograma. Fonogramas, conforme o ECAD<sup>7</sup> são registros de obras musicais que podem se dar tanto de forma digital (como no *streaming*) quanto de forma física (como um DVD).

Dadas as considerações iniciais, pode-se adentrar a primeira legislação que busca a proteção dos direitos de autor, a Lei nº 9610/98, conhecida como Lei de Direitos Autorais. No contexto da proteção à música, o Art. 29 da referida lei, especificamente nos incisos de I a V, dispõe em seu *caput* que “Depende de autorização prévia e expressa do autor a utilização da obra”. Vale aqui ressaltar os incisos I e V, mais vinculados à utilização de *Samples* e a sua distribuição pelas gravadoras. O inciso I aborda que qualquer reprodução da obra, seja ela parcial (*Samples*) ou integral (cópia) requer a autorização prévia do autor da obra (compositor). Na mesma linha vai o inciso V, que trata da inclusão da obra em fonogramas ou produção audiovisual.

Além disso, de acordo com o art. 46, II da lei de direito autoral, seria permitida a reprodução apenas “para uso privado do copista, desde que feita por este, sem intuito de lucro.” Dessa forma, quando um produtor musical utiliza um *sample* de um artista, este segundo as leis brasileiras, deve obter a autorização para tal, implicando em uma creditação do titular originário do direito autoral e uma contribuição financeira.

No plano de direito internacional privado também há uma série de acordos, disposições e tratados que visam proteger e estipular esse intercâmbio de produção intelectual entre países. Dentre os mecanismos existentes, podemos citar a Organização Mundial da Propriedade Intelectual (OMPI), um fórum global para serviços, políticas, informações e cooperação de propriedade intelectual. Contém atualmente 193 estados membros e administra vários tratados internacionais na área de direitos autorais e direitos conexos. Podemos aqui destacar dois, a Convenção de Berna e a Convenção para a Proteção dos Produtores de Fonogramas contra a Reprodução não Autorizada de seus Fonogramas, ambas promulgadas pelo Brasil.

---

<sup>7</sup> ECAD significa Escritório Central de Arrecadação e Distribuição. Ele é regido pelas leis 9.610/98, em especial o Art. 99 e 12.853/13 de Direitos Autorais.

A Convenção de Berna, criada em 1886, em Berna, Suíça, representou um grande passo para o direito autoral, tendo em vista ser o diploma internacional mais antigo sobre o tema. Atualmente, cerca de 172 países são signatários da convenção, sendo, dessa forma, extremamente relevante para a proteção do direito autoral oriundo de conflitos internacionais. No Brasil, este diploma foi promulgado através do Decreto 75.699/75. O artigo 3 de tal convenção, em linhas gerais, estabelece os protegidos perante tal convenção, dentre eles os autores nacionais e não nacionais de um dos países unionistas. Ademais, ressalta-se o Artigo 5 (2), que “o gozo e o exercício desses direitos não estão subordinados a qualquer formalidade” de forma que, a proteção do direito do autor no âmbito internacional é obtida automaticamente sem a necessidade de registro ou outras formalidades.

Também administrado pela OMPI, a Convenção para a Proteção dos Produtores de Fonogramas contra a Reprodução não Autorizada de seus Fonogramas, foi promulgada pelo Decreto 76.906/1975 e visa proteger a obra já revestida em fonograma, assim é obrigação de cada Estado Contratante resguardar um produtor de fonograma nacional de outro Estado Contratante, no que diz respeito a produção de duplicatas sem o consentimento do produtor musical e da gravadora responsável, caso houver. O artigo 1(c) define cópia como um “suporte que contém sons captados direta ou indiretamente de um fonograma e que incorpora a totalidade ou uma parte substancial dos sons fixados no referido fonograma”. Nesse sentido, um fonograma musical produzido no Brasil, caso copiado e comercializado indevidamente com fins de lucros, atrai a incidência desta convenção. Além disso, se um produtor pretende utilizar um trecho de um fonograma em sua própria produção, caso não haja a permissão do produtor do fonograma, também atrairá a aplicação da convenção.

A proteção ao fonograma é um dos direitos correlatos ao direito autoral, principalmente ao se tratar de indústria musical. Atualmente, todas as produções musicais materializadas em fonogramas devem seguir uma série de requisitos para a sua regularização e conseqüente proteção e arrecadação de lucros de reprodução. Um deles é o ISRC (*Internacional Standard Recording Code*), que é a identificação do fonograma original e é da responsabilidade do Produtor Fonográfico (Pessoa física ou gravadora) registrarem o fonograma que deve também conter os músicos, intérprete e Produtor Fonográfico. Para que os direitos conexos a esta produção sejam distribuídos, é necessária também o cadastro no ECAD, assim, quando a música é executada, o código ISRC “permite reconhecer os titulares e os percentuais

correspondentes aos seus direitos” (Abramus, 2023) permitindo, portanto, a proteção da parcela de direito de cada um que auxiliou na obra final que resultou o fonograma.

Outro dispositivo internacional relacionado a proteção é a Organização Mundial do Comércio (OMC) que opera o sistema global de regras comerciais. Dentre as atuações da organização ressalta-se o Acordo TRIPS denominação sintética do Acordo sobre Aspectos dos Direitos de Propriedade Intelectual relacionados ao Comércio e promulgado pelo Decreto nº 1.355/94. Esse acordo estabelece padrões mínimos de proteção a serem observados pelos Membros com relação a direito autoral, marcas, patentes e demais temas. Vale ressaltar o Artigo 14(2) do TRIPS que reforça a regra de que os produtores de fonogramas “terão direito de autorizar ou proibir a reprodução direta ou indireta de seus fonogramas”. A partir disso, percebe-se a especial atenção no âmbito de direito internacional sobre a proteção dos fonogramas.

Mais um importante instrumento de proteção contra o esbulho da produção artística alheia é o Registro da música. Esse sistema presente em várias partes do mundo pode ajudar na resolução de disputas sobre a propriedade ou criação da música, bem como facilitar transações financeiras, vendas e transferência de direitos. Além disso, para que haja a arrecadação monetária em virtude do uso do fonograma este deve estar vinculado em um órgão de arrecadação como se verá a seguir. Mais uma vez é importante ressaltar que o Registro é quanto a proteção do fonograma e não ao direito de autor que conforme leciona Netto:

A titularidade originária nasce com a criação intelectual e independe de fixação (gravação sonora), da formalização por meio do registro nos órgãos competentes ou de qualquer outro procedimento (a edição, por exemplo). Com efeito, nenhum desses procedimentos possui caráter constitutivo de direito de autor. (Netto, 2023, p.99)

Dentre os órgãos de arrecadação existentes há a União Brasileira de Compositores (UBC), uma associação sem fins lucrativos que reúne em seu quadro de associados várias categorias relacionadas à criação e produção musical como compositores, editores, intérpretes, músicos e produtores fonográficos para fazer a gestão coletiva de seus direitos relativos à produção, além de fomentar a distribuição da arrecadação monetária oriundos da execução das obras. Sendo a União, em 2017 foram distribuídos cerca de R\$ 600 milhões aos associados, o equivalente a quase 60% do total distribuído no Brasil. Fundada em junho de 1942, a UBC tem uma grande

história neste ramo atuando em defesa da classe artística brasileira e atualmente faz parte do colegiado que integra o Escritório Central de Arrecadação de Direitos Autorais, o ECAD. Além disso, atua em mais de 130 países e territórios e participa dos grupos de trabalho e discussão internacionais visando avanços de proteção aos autores e produtores.

Contudo, essa vinculação ainda é limitada, ao analisar esse mecanismo de proteção com a necessidade de proteger as obras coletivas indígenas. No ramo de direito autoral, este é tratado como um direito personalíssimo relacionado a um só, conforme a ideia de propriedade privada, mas não há disposições sobre o alcance dessa proteção a obras coletivas que pertencem a todo um povo. No documentário NIWE BAI ~ Caminhos do Vento (Mi Mawai, 2021) essa questão é abordada por líderes e representantes de uma tribo do acre, além de contar com outras lideranças ameríndias num debate sobre a relação da música e ancestralidade. Conforme exposto no início do documentário: “A demarcação da autoria coletiva dos cantos indígenas é fundamentada em direitos que preexistem à própria noção de Estado.” Isso se justifica posto que as músicas dos povos indígenas são formas ancestrais de comunicação com as entidades da natureza e dos cosmos, impossibilitando se adaptar aos moldes de produção cultural ocidentais. Atualmente ainda é uma luta dessas comunidades, que visam encontrar formas de registrar as músicas indígenas como uma forma de reconhecimento da sua importância e origem, mas também que essa possa ser protegida e não expropriada.

#### **4.2 Estudo de caso: violações autorais reconhecidas**

Para adentrar a um estudo de caso, é essencial entender o que caracteriza as violações autorais no âmbito musical, o que caracteriza o plágio e a diferença entre *sample* e interpolação. *Sample* é um trecho de uma música original copiado e encaixado em uma nova música. A utilização legal do *sample* deve respeitar os direitos correlatos à obra original, e, para isso, deve obter uma permissão prévia para o proprietário do fonograma (normalmente uma gravadora) e da composição (o autor). Assim, nesses casos, creditarão a obra original quanto à produção ou à composição. Uma interpolação, por sua vez, ocorre quando uma gravação é recriada nota por nota e reflete a composição subjacente, não sendo necessária obter o direito do

fonograma, uma vez que tal compositor está utilizando e ressignificando a composição original em sua nova canção, não se utilizando elementos do fonograma.

Nesse sentido, compreende-se que a criação de musicais originárias está relacionada a um ou dois titulares e que a depender da utilização ambos detêm direitos sobre a obra. O plágio, portanto, se caracteriza a partir de música ou letra com direitos autorais e fonográficos sem o consentimento dos detentores legais, resultando na violação de tais direitos. Tanto a jurisprudência quanto a doutrina entendem que a prática do plágio é um ilícito civil e que por isso atrai medidas de caráter reparatório, como a inserção do verdadeiro nome do autor. Na cena da música pop, nacional e internacional, muitos acordos ou ações judiciais resultaram de reclamações de plágio musical, conforme se verá a seguir.

O primeiro exemplo brasileiro a ser estudado é o do grupo franco-brasileiro *Kaoma* e sua canção *Lambada (Chorando se foi)* gravado pela *CBS Records* atual *Columbia Records* em 1989 com a voz de *Loalwa Braz* e presente no álbum de estreia do grupo chamado de *WorldBeat*. Na época de lançamento, a canção foi considerada o single europeu de maior sucesso da gravadora, estima-se que tenha vendido quase 5 milhões de cópias em todo o mundo se tornando um dos singles mais vendidos de todos os tempos (G1, 2017). No entanto, tal música não foi composta ou produzida pelos produtores franceses Olivier Lorsac e Jean Karacos que, ao voltar de uma viagem à cidade de Porto Seguro - Bahia, registraram a música de forma autoral em um nome fantasia, sendo mais tarde tal composição lançada pelo grupo. Na verdade, a música em sua versão brasileira era de 1986, gravada sob a voz da mineira Márcia Ferreira em parceria com José Ary em ritmo de lambada. No entanto, tal composição também não era de Márcia, mas sim dos irmãos bolivianos Ulisses e Gonzalo Hermosa e gravada pelo grupo de música folclórico peruano *Los Kjarkas* no álbum "*Canto A La Mujer De Mi Pueblo*" de 1981, sendo a versão de Márcia uma interpolação. Segundo o jornalista Fernando Rosa em uma publicação disponível na íntegra (ROSA, 2018), Márcia Ferreira havia conhecido a música na cidade de Tabatinga, no Amazonas, e incluído a canção de seu terceiro disco pela Gravadora Continental.

Com o grande sucesso da versão do grupo *Kaoma*, não demorou a surgir alegações sobre o plágio da canção por ambos os produtores das versões existentes contra os produtores franceses. A disputa quanto aos direitos autorais se deu início quando Márcia, ao gravar chorando se foi pela Continental, também registrou a

música pela editora EMI Songs a qual pertence à gravadora transnacional EMI que, em concordância com a Márcia, moveu um processo judicial em Paris contra os produtores da banda Kaoma (SILVA, 2011). O advogado Rhaul Castelan defendeu os autores da composição original, Ulisses Hermosa e Gonzalo Hermosa. A audiência final ocorreu em 1991 e Márcia sai vitoriosa, no entanto, não há registros públicos sobre a indenização recebida, apenas que essa existiu. É importante ressaltar que no fonograma de Márcia já havia menção aos irmãos bolivianos. Assim, ficou decidido que os nomes dos compositores deveriam constar em futuras gravações e é o que ocorre atualmente. Esse é o maior exemplo de como se dá o esbulho por parte de gravadoras do Norte em composições do Sul global para fins de comercialização.

Outro exemplo de plágio conhecido envolvendo composições brasileiras é a Música de Rod Stewart, *Da Ya Thin I'm Sexy?* gravada em 1978 no disco "*Blondes Have More Fun*" pela Warner Records Inc. que tem em seu refrão a mesma base melódica que *Taj Mahal* de Jorge Ben, lançada em 1972 em seu álbum "Ben" pela Philips Records. Na época em que a disputa toma os holofotes da mídia, o programa Fantástico da Rede Globo de Televisão, analisa a canção em uma reportagem que hoje está disponível na plataforma *Youtube* ("*Jorge Ben Jor X Rod Stewart - Fantástico 1979*", [s.d.]). Rod Stewart teve contato com a versão quando veio no Carnaval do Rio de Janeiro em 1978, conforme confessa em sua autobiografia, assim a melodia, para Rod, havia ficado em sua mente e emergiu de forma despreziosa (FERNANDES, 2022). Esse contato prévio com a obra original, conforme entende a doutrina, é um dos principais modos de prova de que houve plágio, fato assumido pelo próprio Rod Stewart que caracteriza a violação de direitos autorais de Jorge Ben. Após tramitar na justiça, Jorge foi reconhecido como autor da música ao lado de Rod, Duane Hitchings e do baterista Carmine Appice, apesar de não constar dentre os criadores no ISWC que equivale ao registro da composição. Quanto ao valor pago a título de comercialização e uso, Rod cedeu os lucros da faixa ao Fundo das Nações Unidas para a Infância (Unicef), encerrando a polêmica e o processo entre os músicos.

Por fim, ocorre em dezembro de 2023 o uso da Faixa *Duplo Sentido* de Gilberto Gil em uma campanha publicitária da marca de roupas do cantor estadunidense *Tyler, the Creator* sem prévia autorização de Gil e tampouco da Sony (BERGAMO, 2023), o que também caracteriza uma ofensa aos direitos autorais, já que há a reprodução da faixa em um vídeo feito para publicação e com intenções de lucro. Gil, de imediato, solicitou a retirada da campanha do ar até que a questão autoral fosse resolvida. O

pedido foi atendido e poucos dias depois não era mais possível assistir ao vídeo em nenhuma rede social. Para a resolução da disputa, foi realizado um acordo mediado pelas representantes da Sony em ambos os países, assim estipulou-se uma indenização no valor de 50 mil dólares (cerca de R\$ 245 mil reais) pelo uso indevido da composição. Caso não houvesse acordo amigável entre as partes, Gil poderia acionar a justiça brasileira requerendo a indenização devida, conforme jurisprudência já consolidada nos tribunais.

## 5 – CONSIDERAÇÕES FINAIS

A música latina, como visto no trabalho, é composta por várias camadas culturais. Uma música, não é apenas uma produção com fins lucrativos, algo a ser meramente comercializado, é uma identidade local, uma expressão cultural com fortes valores históricos e raízes locais. Ela surge de uma construção histórica marcada pela colonização e o consequente contato entre três etnias que compõem a América Latina: a branca, principalmente europeia, a negra e a indígena. Cada região das antigas colônias espanhola e portuguesa, hoje é um Estado independente, que parte dessa miscigenação para a criação da cultura folclórica regional, havendo muitas vezes, algumas familiaridades nas composições das diversas regiões, em virtude de uma semelhante origem. Expressões como instrumentos de percussão, costumes locais, cantigas, festas tradicionais e celebrações religiosas fazem parte da cultura latina, que se mantém, ao mesmo tempo que acompanha as mudanças geracionais.

A música também é expressão política e contra-hegemônica, já que, por meio da arte, e principalmente por meio de canções populares, transmite-se ideias, pensamentos e sentimentos. Ela move revoltas, lutas contra a colonialidade, contra as ditaduras e influências internacionais prejudiciais ao país que visam manter um neocolonialismo. Mas também busca construir uma identidade nacional, algo pelo qual o povo de um determinado país possa chamar de sua produção artística, seu patrimônio cultural, indo de encontro com a venda de um estilo de vida americano a ser implantado.

Além disso, música é uma forma de se colocar no mundo e se fazer ser visto como um sujeito de direito e se portar como dono de uma identidade que é menosprezada pelos detentores de poder, pois faz renascer a cultura local e os conhecimentos que sempre existiram, mas que por falta do prestígio social e legitimação por parte do estado, não encontrava um espaço para existir. Logo, é uma prática que questiona os espaços de poder, uma prática que, quando política, adentra à racionalidade decolonial, para questionar espaços geopolíticos em que ocorrem as relações entre o subalterno e o hegemônico.

Após análise dos temas e conceitos abordados é possível inferir que a comum prática de se utilizar pedaços inteiros de uma obra musical em outra ou a sua base melódica ou a simples cópia dessa produção sem reconhecer e dar os direitos autorais devidos é um ilícito civil e conseqüentemente gera uma reparação ao dano que o autor

titular dos direitos sofre com essa violação. Mas não só, quando há uma utilização de um gênero musical de um subalterno, normalmente racialmente inferior dentro de uma hierarquia colonial, sem as devidas referências e cautela com a cultura local há um extrativismo epistêmico.

Nesse sentido, essa prática impede que o local de fala dos subalternos seja utilizado por estes, já que, atualmente, os grandes representantes da música latina são brancos e com um capital cultural que não cabe aos grupos marginalizados que produzem essa música como uma expressão cultural, política e identitária. Assim, há um esvaziamento da contribuição negra e indígena na produção desses gêneros musicais que hoje estão presente no mercado internacional, de forma a se tornarem melhor comercializáveis dentro de todas as hierarquias sociais.

## REFERÊNCIAS

ABMI - Associação Brasileira da Música Independente. Disponível em: <<https://abmi.com.br/>>. Acesso em: 24 nov. 2023.

ABRAMUS. **ISRC – O que é e Como Obter**. Disponível em: <<https://www.abramus.org.br/musica/isrc/>> Acesso em: 5 jan. 2024

BARROSO, Ary. Aquarela do Brasil. 1939. Odeon Records.

BERGAMO, M. Mônica Bergamo: **Tyler, the Creator vai pagar indenização de US\$ 50 mil a Gilberto Gil após usar música sem autorização**. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/colunas/monicabergamo/2023/12/tyler-the-creator-vai-pagar-indenizacao-de-us-50-mil-a-gilberto-gil-apos-usar-musica-sem-autorizacao.shtml>>. Acesso em: 6 jan. 2024

BRASIL. [Constituição (1988)]. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. Brasília, DF: Presidência da República, [2016]. Disponível em: <[http://planalto.gov.br/ccivil\\_03/Constituicao/Constituicao.htm](http://planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituicao.htm)> Acesso em: 18 dez. 2023.

BRASIL. Lei no. 9.610, de 19 de fevereiro de 1998. Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências. Disponível em: <[https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/l9610.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9610.htm)> Acesso em: 18 dez. 2023.

BRASIL. Ministério das Relações Exteriores. **Acordo TRIPS**. [Brasília]: Ministério das Relações Exteriores, 23 jan. 2023 Disponível em: <<https://www.gov.br/mre/pt-br/delbrasomc/brasil-e-a-omc/acordo-trips>>. Acesso em: 5 jan 2024

BILLBOARD. **Portugal Songs**. Disponível em: <<https://www.billboard.com/charts/portugal-songs-hotw/>>. Acesso em: 27 nov. 2023.

Buarque, Chico. Cálice. 1978. Universal Music

BUNNY, B. Bad Bunny - **El Apagón - Aquí Vive Gente (Video Oficial)** | Un Verano Sin Ti. Disponível em: <[https://youtu.be/1TCX\\_Aqzoo4?si=mKj4-GDhmi3vNQzi](https://youtu.be/1TCX_Aqzoo4?si=mKj4-GDhmi3vNQzi)>. Acesso em: 2 nov. 2023.

COSTA, C. **Direito Autoral no Brasil** - 4a edição 2023. [s.l.] Saraiva Educação S.A., 2023.

COUTINHO, Eduardo G. **Música popular, emoção e política: a batalha dos afetos. O Social em Questão, vol. 24**, núm. 51, pp. 171-186, 2021.

DIÁRIO DO GRANDE ABC. **RJ instaura CPI sobre bailes funks - Diário do Grande ABC - Notícias e informações do Grande ABC: nacional**. Disponível em: <<https://www.dgabc.com.br/Noticia/232463/rj-instaura-cpi-sobre-bailes-funks>>. Acesso em: 24 nov. 2023.

EDUCAÇÃO, E. **8 Jogos e Brincadeiras africanas populares - Dia da Consciência Negra**. Disponível em: <<https://escolaeducacao.com.br/brincadeiras-africanas/>>. Acesso em: 2 nov. 2023

FACINA, Adriana. **Quem tem medo do “proibidão”?** In: FACINA, Adriana et al. *Tamborzão: olhares sobre a criminalização do funk – Criminologia de Cordel 2*. Instituto Carioca de Criminologia, Rio de Janeiro: Revan, 2013.

FERNANDES, A. L. **Quando Jorge Ben Jor processou Rod Stewart por plágio - e venceu**. Disponível em: <<https://igormiranda.com.br/2022/01/jorge-ben-jor-rod-stewart-plagio/>>. Acesso em: 6 jan. 2024.

FERREIRA, R. L. **Riscando Fósforo: Decolonialidade e Hip Hop na produção artística de Djonga**. repositorio.ufms.br, 2021.

GALEANO, E. **As veias abertas da América Latina**. [s.l.] L&PM Editores, 2010.

GALLET, Luciano, **Estudos de Folclore**. Rio de Janeiro, Carlos Wehers, 1934.

GONZÁLEZ, Juan Pablo. **Pensando a música a partir da América Latina: problemas e questões**. São Paulo: Letra e Voz, 2016.

GROSGOUEL, R. **Del “extractivismo económico” al “extractivismo epistémico” y al “extractivismo ontológico”: una forma Destructiva De conocer, ser y estar en el mundo**. *Tabula Rasa*, p. 123–143, [s.d.].

G1. **“Chorando se foi” fez de Loalwa Braz uma das vozes mais ouvidas no mundo; veja números do hit**. Disponível em: <<https://g1.globo.com/musica/noticia/chorando-se-foi-fez-de-loalwa-braz-uma-das-vozes-mais-ouvidas-no-mundo-veja-numeros-do-hit.ghtml>>. Acesso em: 6 jan. 2024.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 10 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HERRERA, I. **Novo podcast ajuda a contar a complexa história do reggaeton**. Disponível em: <<https://www.estadao.com.br/lifestyle/podcast-reggaeton-origem-historia/>>. Acesso em: 26 nov. 2023

IKEDA, Alberto T. **Música Política: alguns casos Latino-Americanos**. Actas del II Congreso Latinoamericano da IASPM, 1999. Rodrigo Torres (edição).

**Jorge Ben Jor X Rod Stewart - Fantástico 1979**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=GIWavNcggUI>>. Acesso em: 10 jan. 2024.

LATIN GRAMMYS. Saiba mais sobre os indicados e vencedores atuais e anteriores do Latin GRAMMY Awards | LatinGRAMMY.com. Disponível em: <<https://www.latingrammy.com/pt/premiacao>>. Acesso em: 27 nov. 2023.

MC´S, Racionais,. **Jesus chorou**. 2022. Cosa Nostra

MI MAWAI. **NIWE BAI ~ caminhos do vento (documentário)**. Disponível em: <<https://youtu.be/DSuS5T3cjNI?si=Ncz0mPJD0NFoATfc>>. Acesso em: 6 jan. 2024.

PARANHOS, Adalberto. **A invenção do Brasil como terra do samba: os sambistas e sua afirmação social**. História, (São Paulo), vol. 22, núm. 1, 2003, pp. 81-113. Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, Brasil.

PIMENTA, M. RICARDO; MARTELETO, M. REGINA. **Pierre Bourdieu e a produção social da cultura, do conhecimento e da informação**. Garamond, 2017. p. 29–73.

RIVERA, Angél Rodríguez. **Acumulación Subalterna: Cultura, Clase, Raza y Reggaeton**. In: **Perspectives on Reggaeton**. San Juan, Universidad de Puerto Rico, 2016. p. 26-38.

ROLLINGSTONE. **Grammy renomeia categoria de World Music para evitar “conotação de colonialismo”**. Disponível em: <<https://rollingstone.uol.com.br/noticia/grammy-renomeia-categoria-de-world-music-para-evitar-conotacao-de-colonialismo/>>. Acesso em: 27 nov. 2023.

ROSA, F. **A controversa história da música “Lambada”**. Disponível em: <<https://radiopeaobrasil.com.br/a-controversa-historia-da-musica-lambada/>>. Acesso em: 6 jan. 2024.

SILVA, J. F. **Escândalo internacional da lambada**. Disponível em: <<http://www.oohar.com/escandalo-internacional-da-lambada/>>. Acesso em: 6 jan. 2024.

SPOTIFY. **Ouça Bad Bunny no Spotify**. Versão 1.226.1187.0: Spotify AB. Acesso em: 2 nov. 2023

SPOTIFY. **Ouça Wisin & Yandel no Spotify**. Versão 1.226.1187.0: Spotify AB. Acesso em: 27 nov. 2023

SPOTIFY. **Ouça Rosalía no Spotify**. Versão 1.226.1187.0: Spotify AB. Acesso em: 27 nov. 2023

UBC. **Quem Somos**. Disponível em: <[https://www.ubc.org.br/ubc/quem\\_somos](https://www.ubc.org.br/ubc/quem_somos)> Acesso em: 5 jan. 2024

Vicente, E. (2006). **A vez dos independentes(?): um olhar sobre a produção musical independente do país**. *E-Compós*, 7. <https://doi.org/10.30962/ec.100>

WILLIAM, Rodney. **Apropriação Cultural**. São Paulo: Pólen Produção Editorial LTDA, 2019.