



**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM ESTUDOS  
LATINO-AMERICANOS (IELA)**

***EL MALO DE WILLIE COLÓN:***  
TRÂNSITOS MIGRATÓRIOS E O CENÁRIO SOCIOMUSICAL LATINO-  
CARIBENHO EM NOVA IORQUE NAS DÉCADAS DE 1950-60

**JOÃO PEDRO MARCELINO CAMILO DE SOUZA**

**Foz do Iguaçu  
2020**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
INTERDISCIPLINAR EM ESTUDOS LATINO-  
AMERICANOS (PPG IELA)**

***EL MALO DE WILLIE COLÓN:***  
**TRÂNSITOS MIGRATÓRIOS E O CENÁRIO SOCIOMUSICAL LATINO-  
CARIBENHO EM NOVA IORQUE NAS DÉCADAS DE 1950-60**

**JOÃO PEDRO MARCELINO CAMILO DE SOUZA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Latino-Americanos.

Orientador: Prof. Dr. Gabriel Ferrão Moreira

2020

JOÃO PEDRO MARCELINO CAMILO DE SOUZA

***EL MALO DE WILLIE COLÓN:***  
TRÂNSITOS MIGRATÓRIOS E O CENÁRIO SOCIOMUSICAL LATINO-  
CARIBENHO EM NOVA IORQUE NAS DÉCADAS DE 1950-60

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Latino-Americanos.

BANCA EXAMINADORA

---

Orientador: Prof. Dr. Gabriel Ferrão Moreira  
UNILA

---

Prof. Dra. Ângela Maria de Souza  
UNILA

---

Prof. Dra. Maria Eta Vieira  
UNILA

Foz do Iguaçu, 21 de agosto de 2020

Catálogo elaborado pelo Setor de Tratamento da Informação  
Catálogo de Publicação na Fonte. UNILA - BIBLIOTECA LATINO-AMERICANA - PTI

S729m

Souza, João Pedro Marcelino Camilo de.

1 malo de Willie Colón: trânsitos migratórios e o cenário sociomusical latino-caribenho em Nova Iorque nas décadas de 1950-60 / João Pedro Marcelino Camilo de Souza. - Foz do Iguaçu, 2020.

146 f.: il.

Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos.

Orientador: Gabriel Ferrão Moreira.

1. Migração - Porto Rico - Caribe - Nova Iorque. 2. Salsa (música). 3. Influência musical - 1950-1960. 4. Álbum Musical "El Malo do trombonista". 5. Colón, Willie, 1950. I. Moreira, Gabriel Ferrão, Orient. II. Título.

CDU: 314.15:78(729./5+73)

Dedico este trabalho ao eterno tio, professor e intelectual Luiz Carlos de Souza.

## AGRADECIMENTOS

Muitos fatores foram essenciais para a conclusão deste trabalho. O mais importante deles foi o apoio da minha família. Por isso, em primeiro lugar, gostaria de agradecer ao suporte em todos os sentidos dado por minha família durante toda minha vida, principalmente pelos meus pais Adriane de Souza Camilo e Everton de Souza e meus irmãos Salatiel Marcelino Camilo de Souza e André Marcelino Camilo de Souza.

Também devo muito ao meu orientador Gabriel Ferrão Moreira por confiar em mim desde o processo seletivo até a defesa. Seu caráter amigável e compreensível seguramente foi primordial para efetuação da pesquisa de forma saudável. Além disso, seus conhecimentos acadêmicos colaboraram imensamente para uma pesquisa mais plural e interdisciplinar.

Agradeço às minhas brilhantes professoras do mestrado, em especial às membras da banca examinadora de defesa Ângela Maria de Souza e Maria Eta Vieira. Ainda nesse âmbito, reconheço que essa pesquisa não seria a mesma se não fosse pela UNILA, uma instituição muito valiosa para a educação da América Latina. Por isso, tenho muito a agradecer a essa universidade e seus funcionários. Bem como a instituição de fomento CAPES pelo apoio financeiro concedido no primeiro ano de mestrado.

As amizades também foram fundamentais e me auxiliaram imensamente nessa caminhada. Portanto, agradeço aos incríveis amigos que conheci em Foz do Iguaçu, à minha segunda família República Lém Kaza e, especialmente, à minha companheira Milena Oliveira que me incentivou e me apoiou em todas as etapas desse processo.

Não poderia deixar de agradecer também o músico Dwight Brewster que colaborou bastante com muitas informações sobre o álbum *El Malo* e o universo musical caribenho-novaiorquino e demonstrou imensa gentileza com minha pesquisa.

## RESUMO

No período pós-2ª guerra, houve uma grande onda emigratória de caribenhos para os Estados Unidos até meados da década de 1960. Esses imigrantes formaram comunidades nas periferias das grandes cidades estadunidenses. Nesse contexto, houveram diversas produções musicais que refletem a elevada hibridização cultural presente neste cenário e evidenciam muitos dos processos sociohistóricos vivenciados por esses imigrantes. Nesta pesquisa, aprofundamos em casos específicos para otimizar a análise de toda essa conjuntura. Em um primeiro momento, o foco está na migração porto-riquenha para Nova Iorque e a relação entre esses dois países. Posteriormente, se analisa o cenário musical caribenho-novaiorquino nas décadas de 50 e 60, principalmente através de uma profunda análise do álbum *El Malo* do trombonista e compositor Willie Colón. Além de nos auxiliar na compreensão do processo de mesclas culturais e impactos sociais da migração, a análise do álbum também se insere no contexto de surgimento do gênero musical *Salsa* que se tornou um fenômeno mundial após os anos 70.

**Palavras-chave:** Migração. Música. Caribe. Porto Rico. Nova Iorque. Willie Colón.

## ABSTRACT

In the post-World War II period, there was a great wave of Caribbean emigration to the United States until the mid-1960s. These immigrants formed communities on the outskirts of major American cities. In this context, there were several musical productions that reflect the high cultural hybridization present in this scenario and evidence many of the socio-historical processes experienced by these immigrants. In this research, we delved into specific cases to optimize the analysis of this entire situation. At first, the focus is on Puerto Rican migration to New York and the relationship between these two countries. Subsequently, the Caribbean-New York music scene is analyzed in the 50s and 60s, mainly through a deep analysis of the trombonist and composer Willie Colón's *El Malo* album. In addition to helping us understand the process of cultural mixes and social impacts of migration, the analysis of the album also falls within the context of the emergence of the musical genre Salsa, which became a worldwide phenomenon after the 1970s.

**Keywords:** Migration. Music. Caribbean. Puerto Rico. New York. Willie Colón.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	11
<b>1 - OS FLUXOS MIGRATÓRIOS E A ARTICULAÇÃO IDENTITÁRIA: O CASO PORTO-RIQUENHO</b>	25
1.1. Apanhado histórico	26
1.2. Imprecisões identitárias e hibridizações culturais	34
<b>2 - HIBRIDIZAÇÕES CULTURAIS E INTERCÂMBIOS MUSICAIS: A MÚSICA LATINO-CARIBENHA EM NOVA IORQUE NA DÉCADA DE 50 E 60</b>	41
2.1. A década de 50 e <i>El Palladium</i>	41
2.2. A década de 60: o <i>boogaloo</i> e o embrionamento da <i>salsa</i>	46
<b>3 - <i>EL MALO</i> DE WILLIE COLÓN</b>	64
3.1. O álbum	64
3.2. Análises	70
3.2.1. Willie Baby	72
3.2.2. Chonqui	77
3.2.3. Skinny Papa	83
3.2.4. Borinquen	88
3.2.5. Jazzy	94
3.2.6. Willie Whopper	99
3.2.7. Quimbombo	106
3.2.8. El Malo	113
3.3. Observações finais sobre o álbum e suas análises	118
<b>4 – CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	124
<b>5 – GLOSSÁRIO DE GÊNEROS MUSICAIS</b>	129
<b>6 – REFERÊNCIAS</b>	141

## INTRODUÇÃO

Entre outras grandes transformações, a história do século XX é marcada pela expansão da globalização, do imperialismo e das migrações. Todas três excludentes e causadoras do aprofundamento das desigualdades sociais no mundo. Milton Santos (2000) já nos alertava – um ano antes de sua morte, na obra “Por uma outra globalização” – para a farsa do progresso globalizado ao denunciar a “fábrica de perversidades” que representa a expansão da exploração a nível mundial. Essas questões ainda ecoam com muita força no século XXI e interferem em todos os países do mundo com as crises de refugiados, o agravamento da desigualdade na divisão internacional do trabalho e a opressão das grandes potências mundiais no âmbito político, econômico e militar sobre os países “não-desenvolvidos”.

Refletindo nessas circunstâncias em nível mais regional, o presente trabalho pretende descrever, discutir e analisar a relação entre Estados Unidos e Porto Rico no campo político, social e cultural com o foco no álbum *El Malo*<sup>1</sup> (1967) e, em menor profundidade, outras produções musicais de origem ou influência caribenha presentes no contexto pós 2ª guerra. Através dessas produções musicais procura-se refletir sobre os processos de migração porto-riquenha para Nova Iorque e seus impactos na dinâmica social deste contexto. No último capítulo, estabelece-se uma análise detalhada deste álbum que é de autoria do trombonista e compositor de descendência porto-riquenha Willie Colón (1950-), na busca de compreender esses processos de maneira mais prática e concreta.

Além dessa produção musical fazer parte da história da relação imperialista entre os EUA e o Caribe, este estudo também está imerso na história do gênero musical *Salsa*. Este tomou proporções mundiais na segunda metade do século XX, principalmente após os anos 70 e se consolidou como expressão cultural latino-americana no mundo e, mais especificamente, entre os migrantes latino-americanos nos EUA. O desenvolvimento histórico-cultural que antecedeu essa consolidação é o centro desta investigação.

### **A interdisciplinaridade e a importância da fonte musical**

---

<sup>1</sup> Links para audição:

<<https://www.youtube.com/watch?v=IQ9hHTI9nL4&list=PLtU2aZypSUWXxfPQ4YQLxcNTANW5Vz1HY>>

<<https://open.spotify.com/album/6ROTUtQlp130rdHDff3nhE?si=UA8sJXrZSpCFGBc9Lg7c8Q>>

Compreender os processos históricos extremamente complexos como este requer o uso de ferramentas e fontes diversas. Neste caso, a música produzida no período e no ambiente do recorte da pesquisa é uma das principais ferramentas para investigar este cenário de transformações políticas e sociais. Porém, por muito tempo o uso de fontes escritas foi priorizado no estudo das ciências humanas. Essa priorização, aliada à evolução da especialização das áreas, produziu um efeito danoso para a abordagem dos objetos de pesquisa. Na realidade do século XXI, os estudos acadêmicos, na maioria das vezes bastante especializados, tendem a construir pequenas canoas com as madeiras dos barcos construídos anteriormente por escritores de obras mais abrangentes.

O lado positivo desse processo é bem claro: concentrar as pesquisas em minuciosas questões e ampliar e/ou repensar cada vez mais o conhecimento humano. Porém, o problema dessa intensa concentração disciplinar é a falta de ferramentas interpretativas disponíveis para lidar com os problemas urgentes da saturação de informações que experimentamos na era da tecnologia da informação. Para piorar o quadro, a tendência das áreas de estudo é se fecharem ainda mais para novas abordagens. Na medida em que o conhecimento de determinada área é aprofundado, tradições metodológicas vão se enraizando e distanciando qualquer possibilidade de se pensar fora de uma caixa intelectual canonizada. Alguns autores como o físico teórico Basarab Nicolescu (1998) observam esse cenário com extremo pessimismo ao reconhecer o risco que representa a extrema especialização disciplinar à existência humana. Segundo ele, as interseções entre diversas especialidades são insuficientes e a soma destas competências gera, portanto, um “conjunto vazio”, incapaz de lidar com os problemas atuais de maneira satisfatória.

A fim de aliviar o impacto da dificuldade de se estabelecer pontes entre os campos do saber, a partir da segunda metade do século XX algumas propostas de rompimento dessas fronteiras disciplinares tomaram maior força. Os conceitos de pluri ou multidisciplinaridade, interdisciplinaridade e transdisciplinaridade são algumas dessas tentativas de construção de novos paradigmas da busca pelo saber. Trabalharemos com a definição elaborada pelo órgão governamental “Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior” (CAPES) (2003),

1) Multidisciplinaridade: o estudo que agregue diversas áreas ao redor de um ou mais temas, mas no qual cada área preserve sua metodologia e independência, não necessitando do conhecimento das outras áreas para seu desenvolvimento.

2) Interdisciplinaridade: [...] a convergência de duas ou mais áreas do conhecimento, não pertencentes à mesma classe, que contribua para o avanço das fronteiras da ciência ou tecnologia através da transferência de métodos de uma área para outra e gerando novos conhecimentos ou novas disciplinas, podendo fazer surgir um novo

profissional com um perfil distinto dos já existentes e com uma formação de base sólida e integradora ao mesmo tempo. (CAPES, 2003, págs. 3 e 4)

Para além da simples definição, a multidisciplinaridade é criticada por reproduzir as assimetrias hierárquicas e heterogêneas existentes entre as disciplinas, entendidas nessa vertente como estanques e sem possibilidade de interpenetração. A autora Divanir E. N. Munhoz e o autor Constantino R. O. Junior (2009) entendem a multidisciplinaridade como um momento antecessor da interdisciplinaridade, como o início de um diálogo entre as áreas que, no entanto, é marcado pelo inevitável etnocentrismo nas relações de alteridade, criando, assim, uma supervalorização de suas culturas e absolutização das próprias metodologias profissionais. Problematizar esse etnocentrismo, segundo eles, é o caminho para se alcançar a interdisciplinaridade. Essa relação de conceitos com as hierarquias internas dos saberes e vivências podem ser comparadas em correspondência à multiculturalidade e à interculturalidade, categorias mais exploradas e estudadas na literatura.

Como estamos acostumados à dicotomia, é importante ressaltar aqui a relação compatível entre a especialização e a interdisciplinaridade. Caso contrário, estaríamos defendendo a extinção das fronteiras disciplinares. Estas proporcionam o diálogo, a confrontação e o intercâmbio entre as áreas deixando de lado o conforto do consenso. Munhoz e Júnior também discutem essa questão ao reconhecerem a relevância do profissional especializado no processo interdisciplinar:

[..] a interdisciplinaridade não ignora as diferenças entre objetos das distintas disciplinas, ciências, áreas; porém, entende que o que os une é mais importante do que as diferenças que os separam. A partir desse raciocínio, a interdisciplinaridade também não desconsidera o especialista, porém o concebe num contexto global da sociedade e da realidade humana, por entender que o profissional seguro em sua formação básica específica tende a ser o mais aberto para entender o valor da contribuição do diferente. (Ibid., p.2)

Apesar de reconhecidamente necessária por diversos campos do conhecimento, a interdisciplinaridade ainda se apresenta como um desafio no âmbito da prática. Trata-se de um caminho pouco trilhado e um conceito ainda pouco debatido e em processo de experimentação. Porém, algumas pesquisas demandam esse recurso com mais urgência. Nesse sentido, as experiências com as fontes de pesquisa podem ser um solo fértil para esse tipo de abordagem, principalmente se o intuito for a busca de fontes não tradicionais dentro da área de estudo. Desde o princípio, o interesse deste trabalho centrou-se no desafio de tomar a música como principal fonte de uma pesquisa histórica. Os métodos analíticos, o diálogo com outras linguagens, os inúmeros aspectos que constituem a realidade estudada, entre outras coisas, são processos que exigem uma relação mais íntima com a interdisciplinaridade. Sendo

assim, a intersecção entre o campo musical e a história é extremamente benéfica para a abordagem buscada nesta pesquisa e se torna a base analítica para pensar a arte em diálogo com a realidade. Felizmente, essa intersecção não é inédita e, apesar de pouco estudada em termos numéricos, a sua teorização também possui certa expressividade.

A presença inegável dos conteúdos audiovisuais no século XX – sobretudo na segunda metade – concede uma elevada importância à análise desse tipo de material para qualquer estudioso deste período. O aumento da difusão musical se insere neste mesmo contexto, paralelamente com os processos de urbanização, êxodo rural, industrialização e revolução tecnológica. Apesar de não ser uma exclusividade do século XX, é neste período que a música passa por uma intensa remodelação que a torna mais abrangente, mais difundida, mais presente no cotidiano. Ao longo deste estudo, trataremos da música popular que se consolidou nos meios de comunicação em massa entre grupos de práticas musicais diversificadas. A escolha deve-se ao fato da enorme propagação da música popular nesse período, do manejo através dos grupos sociais e da especificidade do objeto de experimentação analítica desta pesquisa: certas expressões de música popular caribenha-estadunidense e o álbum *El Malo* com maior profundidade.

A consciência da relevância desse tipo de fonte para os historiadores aliada a uma crítica à história positivista vem aumentando, principalmente após a década de 60. Paralelamente, a importância da análise contextual sócio-histórico-cultural dentro da musicologia permeada de críticas ao estruturalismo também começou a tomar fôlego no mesmo período, em especial na década de 80. Correntes como a “Nova Musicologia” buscaram uma desconstrução do formalismo historiográfico e apresentaram uma maior preocupação com a inevitável relação entre o sistema musical e o sistema cultural (VOLPE, 2004). O estudo da música popular ganha também, neste contexto, a atenção de diversas outras áreas como a sociologia, antropologia, semiótica, linguagens e literatura.<sup>2</sup>

No entanto, esse movimento crítico ainda encontra diversas dificuldades, principalmente nas travas da tradição das respectivas áreas. Manuela A. Costa (2011) em seu artigo “Música e História: um desafio analítico” descreve resumidamente essas barreiras nos dois campos de estudo:

O campo da musicologia ainda tem direcionado os seus estudos para uma concepção de história reduzida a seu objeto, construída exclusivamente sobre análise e evolução das formas, reduzindo a música à sua escrita gráfica, ao pentagrama ou à

---

<sup>2</sup> José Geraldo Vinci de Moraes no texto “História e Música: canção popular e conhecimento histórico”, reconhece o caráter interdisciplinar que compunha esse cenário, principalmente na pós-graduação. Mas ainda assim, a expressão deste tipo de trabalho se dava de maneira tímida, ganhando certa força a partir dos anos 80.

pauta. Já por outro lado, muitos historiadores negligenciam a fonte ou objeto musical, sobretudo, porque existe uma dificuldade por parte desses na decodificação do signo musical e na utilização de fontes manuscritas e impressas – talvez seja essa a parte mais trabalhosa do ofício de historiador. (COSTA, 2011, p. 1)

Nota-se, portanto, que a aplicação da interdisciplinaridade ainda é um desafio nesse contexto. As metodologias tradicionais possuem raízes fortes e bem arraigadas na prática historiográfica e também na musicológica. O músico e historiador Arnaldo Contier, um dos pioneiros a refletir sobre a interdisciplinaridade dessas duas áreas no Brasil, nos fornece um exemplo de vivência ao descrever, em uma entrevista, o nível do conservadorismo no campo da história em São Paulo na década de 60: “[Naquele tempo] Artes e questões culturais eram temas a-históricos” (CONTIER, 2007, p.183)

Os reflexos dessas travas mantidas pelas estruturas tradicionais se estendem para além dessas complicações apresentadas. Um tema, por exemplo, muito negligenciado nas discussões das ciências humanas é a subjetividade intrínseca aos objetos de estudo. A música é constituída por diversos aspectos subjetivos que, muitas vezes, são menosprezados na historiografia. A criação, a recepção e a execução musical, por exemplo, são processos que definem e redefinem por inteiro o significado dado à obra e se relacionam diretamente com a sensibilidade do(s) indivíduo(s) presente(s). Por isso, acabam se afastando da objetividade habitual exigida nas pesquisas acadêmicas.

Marcos Napolitano (2005) enxerga essa dinâmica na atenção desmedida concedida à linguagem verbal no momento de análise musical feita a partir da história. Em muitos casos, onde os elementos intramusicais<sup>3</sup> são considerados, a linguagem verbal toma quase todo o protagonismo da análise, justamente por aparentar possuir um maior grau de objetividade. Nesse caso, o vício do conteúdo escrito reverbera no interior dos estudos de objetos de cunho artístico. Vemos aí, portanto, “a crença de que o sentido histórico da canção estaria restrito ao seu conteúdo verbal, muitas vezes tomado em si mesmo e apartado da estrutura musical que lhe acompanha e, como experiência estética, lhe é inseparável”. (NAPOLITANO, 2005, p.236).

Na outra margem do rio, estão as limitações da musicologia tradicional que concentra suas análises em aspectos musicais desprezando-os de importantes considerações contextuais. Constrói-se, assim, uma narrativa contínua de evoluções estéticas, técnicas e performáticas restritas ao nível imanente estrutural da obra ignorando o nível estético – do

---

<sup>3</sup> Elementos do interior da música tanto os mais objetivos como partitura e letra, quanto os mais subjetivos como o clima, efeitos gerados e interpretação poética.

ouvinte – e, muitas vezes, o poiético – do compositor (TAGG, 2011). Nesses trabalhos, a preferência pela música erudita é notável, falhando em reconhecer os vínculos entre a dinâmica interna do processo musical e a realidade sócio-histórica no qual se insere. Esse tipo de investigação musicológica utiliza como fonte, quase exclusivamente, a partitura e reconhece apenas o valor canônico/acadêmico como critério para a escolha de material de análise. Essa forma de abordagem vem sendo revista num processo de convergência de compreensões que apontam para a contemplação da complexidade referente aos sistemas musicais.

Talvez o maior equívoco desse tipo de compreensão seja desassociar elementos que pertencem ao mesmo conjunto de signos. Nesse sentido, o musicólogo Lawrence Kramer (1992) reconhece o caráter discursivo das obras musicais e que, portanto, são sujeitas à olhares críticos contextuais. Constitui-se, ainda assim, uma abordagem intramusical, pois esses aspectos serão intrinsecamente ligados à constituição das obras, sua dinâmica formal e estilística. Essa concepção estabelece um diálogo íntimo com as reformulações da Análise do Discurso a partir dos anos 60 que concebe o documento – a língua, o texto – não só como uma estrutura passível de decodificação, mas também como um evento constituído de ideologia, sujeito, história e semântica (LARUCCIA; NASCIMENTO; PAULON, 2014). Assim, Kramer, como outros autores da nova musicologia, revela uma tendência em certa medida convergente com as revisões de metodologias da crítica literária da segunda metade do século XX.

Além dessas barreiras na abordagem, a análise da música popular dentro da academia também lida com um intenso preconceito, em privilégio da música erudita (música de concerto) e da música folclórica (produzida por grupos étnicos sem apelo comercial). Até os anos 60, com os pilares de análise de Theodor Adorno, a música popular era considerada bastarda, simplória, decadente e alienante para os críticos eruditos e impura, não representante da cultura popular para os folcloristas (NAPOLITANO, 2002).

Em outro nível de desigualdade, dentro dos estudos de música popular, alguns gêneros possuem maior prestígio que outros, explicitando uma clara hierarquia que delinea o que merece ou não ser investigado. A recorrência de estudos sobre a MPB no Brasil ou sobre o Jazz nos EUA – ambos a partir da década de 80 – ajuda a exemplificar como esses prestígios sociais agem dentro da academia<sup>4</sup>. As barreiras vão sendo desconstruídas, porém em um

---

<sup>4</sup> Para exemplificar essa recorrência basta verificarmos os temas dos trabalhos apresentados nos anais de alguns congressos da International Association for the Study of Popular Music (IASPM). Disponível em <<http://iaspmal.com/index.php/2016/05/24/convocatoria-para-el-libro-de-actas-del-xii-congreso/?lang=pt>>;

processo lento e gradual. Outro exemplo é a repercussão negativa gerada por pesquisas de TCC e Mestrado sobre a cantora de funk Valesca Popozuda e o empoderamento feminino refletindo como as relações de poder da sociedade se impõem em todos os aspectos, não sendo possível, portanto, um rompimento total com as tradições acadêmicas.<sup>5</sup>

Nesse contexto, o campo da música popular, que é negligenciada em pesquisas acadêmicas, acaba sendo assumido por jornalistas, principalmente os profissionais do ramo cultural (radialistas, críticos de revista, etc). O venezuelano Cesar Miguel Rondon e o estadunidense Rodrigo Merhab ilustram muito bem esse cenário, ambos jornalistas que escreveram obras<sup>6</sup> sobre música popular de reconhecida expressão e repercussão internacional com uma escrita melhor elaborada para o público extra acadêmico.

O universo do estudo da história da música perpassa inúmeras áreas e perspectivas. A maioria dessas abordagens possuem seus próprios vícios e limitações. O debate em torno dessa questão é intenso e constantemente remodelado. Apesar dessa amplitude, algumas sistematizações dessas limitações parecem possíveis de serem descritas. José de Moraes (2000) analisa os vícios da historiografia da música, porém acredito que possam elucidar as diversas experiências de pesquisa em outras áreas no campo da música.

Em primeiro lugar, [a musicologia histórica] privilegia a biografia do grande artista, compreendido como uma figura extraordinária e único capaz de realizar a obra, ou seja, o gênio criador e realizador, tão comum à historiografia tradicional. Logo, são a experiência e a capacidade pessoal e artística que explicam as transformações nos estilos, movimentos e na história das artes. Outra postura bastante comum é a que centraliza suas atenções exclusivamente na obra de arte. Portanto, ela está interessada preponderantemente na obra individual, que contém uma verdade e um sentido em si mesma, distante das questões do “mundo comum”. Geralmente, essa análise estabelece uma concepção da obra de arte fora do tempo e da história, concedendo-lhe uma aura de eternidade, pois leva em conta apenas a forma, estrutura, e linguagem. Finalmente, mas não por último, existe a linha que foca suas explicações nos estilos, gêneros ou escolas artísticas, que contém uma temporalidade própria e estruturas modelares “perfeitamente” estabelecidas. Fundada nos modelos e com forte característica evolucionista, os gêneros e escolas se sucedem em ritmo progressivo, e parecem ter vida própria transcorrendo independentes do tempo histórico a que estão submetidos os homens comuns. (MORAES, 2000, p.206)

O debate é contínuo porque, obviamente, nenhuma proposta sana todas as limitações ou preenche devidamente as múltiplas lacunas. Porém, algumas articulações metodológicas e

---

<<http://iaspmal.com/index.php/2016/03/02/actas-v-congreso/?lang=pt>>; <<http://iaspm-us.net/conferences/past-conferences/>>.

<sup>5</sup>WENTZ, Christian. Valesca Popozuda vira tema de TCC em universidade de RO e cantora elogia trabalho. Disponível em <<https://tnonline.uol.com.br/noticias/entretenimento/13,182271,18,04,valesca-popozuda-e-tema-de-tcc-de-mestrado-no-rio.shtml>>. Acesso em 27/01/2019;

Redação da TN Online. Valesca Popozuda vira tema de TCC em universidade de RO e cantora elogia trabalho. Disponível em <<https://g1.globo.com/ro/vilhena-e-cone-sul/noticia/valesca-popozuda-vira-tema-de-tcc-em-universidade-de-ro-e-cantora-elogia-trabalho.ghtml>>. Acesso em 27/01/2019.

<sup>6</sup> Rondón: “El libro de la Salsa” (1980) e “Ellos que se conocen tanto” (2009); Merhab: “O som da Revolução (2012).

sistematizações propositivas produzem algumas ferramentas que podem ser extremamente úteis para lidar com essas questões tão amplas e complexas.

Um dos eixos articuladores para pensarmos a interação do processo musical com a sociedade ao redor é a relação dialética. Essa correlação é analisada em alguns pontos pelo sociólogo Juan R. R. Paredes (2006). Segundo ele, a reflexão acadêmica sobre música deve levar em consideração os processos identitários, pois os discursos sociais, mediados pelos sujeitos, estabelecem um sentido de pertencimento e criam identidades e alteridades públicas em diálogo constante entre o individual e o coletivo. A música, portanto, ao se constituir como um discurso social articula identidades coletivas que se tornam, assim, identidades sociomusicais. Essa identidade sociomusical, além de se relacionar com o sentido de pertencimento, também cria um grau de compromisso. Esses dois efeitos se entrecruzam na formação dessas identidades que, por sua vez, são conectadas por uma memória coletiva ligadas a espaços sociomusicais.

Essas categorias que compreendem a relação inerente da música com a sociedade também estão presentes nas formulações do etnomusicólogo John Blacking (apud ULHÔA, 2001, p. 1) em sua definição do conceito de “grupo sonoro”: grupo que compartilha linguagem musical comum, transpassando outras separações e agindo no plano verbal e não-verbal. A convergência entre música e sociedade, nesse caso, se estabelece através do “fato musical” que recebe as agências de diversos fatores externos. Percebe-se aqui, uma aproximação com o “fato social” de Durkheim que também está subordinado a processos externos de influência estabelecendo a maneira de criar, de sentir e de se constituir em sociedade. Mais a fundo nessa perspectiva, o musicólogo Richard Middleton (1993) procura compreender essas relações justapostas com a sociedade através das “articulações” existentes entre o campo subjetivo (ideias, valores) e o objetivo (produção, audiência e consumo). Middleton define, portanto, uma complexa rede de tensões sociais que produzem padrões combinatórios que ocasionam a conformação de uma determinada música.

Ainda nessa busca por ferramentas que possam nos auxiliar a pensar o universo musical de forma mais satisfatória, algumas linhas de raciocínio sugerem um olhar mais atencioso para o âmbito da fruição, da escuta. Desde as formulações de Adorno na primeira metade do século XX sobre o processo de alienação comercial da música popular, alguns revisionistas buscaram refletir sobre a dinâmica de recepção musical e suas nuances; buscando não cair no extremo individualismo e desconsiderar as determinantes sociológicas e culturais e a relação dialética entre produção e recepção. Esse tipo de análise está bem

presente na perspectiva de Philip Tagg (2011), que prefere tratar o processo de recepção através do conceito de estesia. As práticas estésicas se relacionam com as habilidades de “lembrança, reconhecimento, distinção de sons musicais, assim como suas conotações e funções culturalmente específicas” (TAGG, 2011, p. 9). A atenção conferida a esse campo surge da necessidade de pensar a relação da música com o grupo que Tagg denomina “não-musos”, pessoas sem instrução formal em música. Por isso os processos estésicos, tidos como naturais no ser humano, e que, portanto, não exigem necessariamente uma prévia instrução formal, nos auxiliam na compreensão do universo do ouvinte.

Tagg sugere que as categorias analíticas para a música devam ser extraídas de informantes na sua experiência de escuta musical através de experimentações musicais concretas dentro da sala de aula (ambiente onde se centra sua pesquisa). Através dessas experimentações, é reconhecido um conjunto de categorias obtidas por livre associação em conexão com as estruturas musicais apresentadas e esses são utilizados posteriormente na análise como ferramentas de compreensão da linguagem musical. Nessa mesma linha, porém em um processo mais abrangente e menos intimista, Maria Tupinambá de Ulhôa (2001) busca trabalhar com métodos estatísticos da sociologia para a melhor compreensão das concepções e interações sociais na Música Popular Brasileira (MPB). Através de questionários sobre aspectos valorativos, opiniões e situações de rechaço, a autora constrói uma análise sociológica em relação direta com os dados numéricos da pesquisa, formando, assim, uma análise mais concreta do processo de recepção e da relação social com a música. Essa valorização de campos comumente rejeitados feita por estes dois autores demonstra a necessidade de abarcar os diversos elementos que compõem a obra musical, ou seja, uma articulação com os demais discursos e linguagens.

Reconhecendo a incipiência do trabalho com fontes musicais dentro da história, Marcos Napolitano (2002) em seu livro “História & Música: história cultural da música popular” oferece instruções para lidar com o universo da música popular desconstruindo o formalismo técnico ao mesmo tempo que enfatiza a importância da relação entre linguagem musical e contexto sócio-histórico. Essa proposta, parte do entrelaçamento da análise poética, musical e contextual. A análise poética leva em consideração o tema central da canção, a relação do eu poético com o interlocutor, o desenvolvimento do tema do texto, a forma, figuras de linguagem, gêneros literários e a intertextualidade literária. Já a análise dos aspectos musicais busca a compreensão da melodia, arranjo, andamento, vocalização, gênero musical, intertextualidade musical e parte técnica de gravação, além de outros efeitos mais

subjetivos como clima, efeitos provocados, etc. A parte contextual (tratada aqui de maneira mais presa à obra) conta com o processo de criação, produção, circulação, recepção e apropriação. Nessa última seção, o diálogo com as questões sociais— inclusive comerciais — são mais presentes. Tais análises são empreendidas de forma homogênea entrecruzando essas categorias em oposição à ideia de análises estanques sem o devido diálogo com os múltiplos componentes musicais.

As propostas aqui apresentadas exemplificam de uma nova tendência de abordagem interdisciplinar entre história e música. Aqui não se busca uma padronização, tampouco uma canonização de métodos fixos. Reconhecemos a fluidez do debate e a necessidade de constante remodelação. As diversas ferramentas de análise nesse caso servem para aumentar a capacidade de explicação sobre um objeto complexo e multifacetado. A multiplicidade da análise musical se relaciona, para Ruben Lopez Caño (2005), com a presença de diversos textos dentro da obra musical e o diálogo entre esses múltiplos discursos constantes na música. Estes são reconhecidos como “tópicos” (ou para a semiótica, o signo musical), que categorizam os códigos e significados em interação na canção por temáticas. Apesar de estar mais centrado nos aspectos intra-musicais, esse sistema de tópicos pode ser muito frutífero se pensarmos o modelo de afunilamento proposto por Moraes (2005) que compreende o processo musical partindo do macro para o micro. Os tópicos, nesse sentido, exercem o papel de articular contextos gerais e generalizantes com as linguagens estéticas específicas da música em particular.

As compreensões do processo de análise musical e sua relação com o contexto sociocultural são múltiplas e variadas. Os exemplos citados aqui apenas nos auxiliam a ter uma visão panorâmica da dinâmica no interior desse universo. Entretanto, é possível enxergar algumas convergências e tendências nessa conjuntura. A consciência de que a música carrega muitos outros elementos para além da construção sonora e que esses elementos devem possuir um espaço de protagonismo dentro da análise tem obtido maior aceitação com o passar do tempo. A necessidade da interdisciplinaridade, principalmente no âmbito da música popular, torna-se cada vez mais evidente e as ferramentas tradicionais já não conseguem abarcar a multiplicidade de fatores que a pesquisa contemporânea requer. Ainda assim, apesar dessa consciência, a prática é um desafio constante acompanhado de uma intensa dinamicidade de metodologias. Porém o objetivo de tornar um objeto mais compreensível, abarcando a diversidade de elementos que o compõe ainda é um lugar de chegada concordante entre todas as perspectivas.

## Transformações políticas e articulações identitárias

Entender a importância de considerar os diversos fatores que envolvem a produção musical conduz à necessidade de pensar o contexto histórico político por trás dessa produção. Na medida em que se desenvolve a pesquisa os recortes se tornam menos homogêneos e muito mais complexos.

Sendo assim, pensar o Caribe apenas em sua delimitação geográfica é praticamente impossível. Esse *Mar das Caraíbas* e suas Antilhas poderia receber a palavra “transterritorialidade” em seu subtítulo. Uma região marcada pelo massacre dos indígenas pelos colonizadores, pelo comércio colonial exploratório e pela diáspora africana se tornou um ambiente de extrema complexidade. A autora Lara Ivette L. de Jesús (2003) colabora imensamente para o entendimento dessa complexidade, pois se permite pensar o Caribe em suas diversas formas, principalmente através da música. Em um de seus entendimentos sobre a região caribenha ela assume a heterogeneidade e o conjunto de contradições presentes na zona, mas ao mesmo tempo destaca seus encontros e combinações. Além disso, afirma a diversidade de definições e o deslocamento humano como marca constante:

Constituida por sociedades que fueron forzadas a huir, la región registra historias de pueblos marcadas por la migración, la violencia y el escape; cimarrones, aventureros, nuyorricans<sup>7</sup>, gusanos, rude boys, cocos y trovadores se expresan y intentan cumplir los más insólitos deseos através de la esperanza. Sea como inventores del Africa, mistificadores de lo indígena, enemigos e amantes de las metrópolis, propulsores de guerrillas, generadores espontáneos de *riots*, los caribenhos se han enfrentado a múltiples intereses mezclados em una geografía que se escapa y fuga, apunta y dispara simultáneamente a muchos lugares. (JESÚS, 2003, p. 29)

Dentro desse emaranhado geopolítico busca-se, no contexto dessa pesquisa, focar as atenções para a relação dos Estados Unidos com o Caribe, mais especificamente com Porto Rico. A presença violenta desse gigante imperialista na região desde o final do século XIX até os dias atuais serve de plano de fundo para pensar as migrações constantes que ocorreram durante o século XX entre Caribe e EUA. Nesse cenário, Porto Rico aparece como protagonista no movimento migratório e na interferência estadunidense. A relação entre essas duas esferas exemplificam claramente os acontecimentos pós- 2ª guerra na região e fornece uma ampla base para compreender o surgimento do gênero Salsa. Afinal, como um gênero

---

<sup>7</sup> “Nuyorrican é o termo utilizado para nomear os imigrantes ou descendentes de imigrantes porto-riquenhos que vivem em Nova Iorque. O fato deste termo aparecer na citação da autora sugere que ela considera também algumas outras definições de Caribe, como esta que inclui as grandes metrópoles mundiais em que possuem um elevado número de imigrantes caribenhos (por exemplo Amsterdã, Londres, Miami, etc).

que se vende como latino-americano e possui o foco da sua apreciação e produção na América Latina surgiu em Nova Iorque?

É justamente nesse contexto de migração e acordos neocoloniais que se desenvolve o gênero musical Salsa, que ficou conhecido mundialmente nos anos 70 e que foi apropriado com êxito nos grandes centros urbanos caribenhos. Talvez seja essa base cultural porto-riquenha bem estruturada que garantiu que a sua identidade nacional se mantivesse firme, mesmo diante a incorporação aos EUA. “Meia incorporação” quiçá seja um termo melhor para essa situação. O *status* político de Porto Rico é único no mundo, pois ao mesmo tempo em que não é totalmente independente também não é uma unidade federativa dos EUA como o Havaí, Alasca, etc. O medo de mergulhar em uma crise sem fim com uma total emancipação e o desejo de se libertar da tutela exploratória dos EUA convivem lado a lado em Porto Rico em uma disputa de décadas. Esses dois lados, muitas vezes, se convergem no momento de elaborar um imaginário de nação.

As “comunidades imaginadas”, conceito de Benedict Anderson (1983), parecem ser o que mais se aproxima da realidade aqui estudada. A desterritorialização sofrida pelas migrações em massa resultaram em novas noções de nação que transpassam o limite fronteiriço. Uma identidade foi forjada a partir da diferenciação no meio estadunidense. Nesse sentido, é possível falar desse ideário nacional com um olhar mais amplo com o Caribe também. Os povos caribenhos emigrados que viviam nos EUA integravam um ambiente de intenso intercâmbio cultural e uniam-se em uma diferenciação coletiva com o universo estadunidense. “Eles são diferentes de nós” e por isso se utiliza ‘nós’. Sendo assim, as definições tradicionais de Estado Nacional já não conseguem abarcar a complexidade da realidade nacional do século XX e XXI e nos exige, portanto, uma abordagem mais ampla que leve em consideração que a constituição dessas nações imersas na globalização se dá através do imaginário coletivo.

O fato de Porto Rico possuir oficialmente uma nacionalidade confusa para os padrões contemporâneos levou muitos pesquisadores a se debruçarem sobre esse tema. Afinal, o que de fato pode se dizer que é uma nação? Os símbolos nacionais, a língua espanhola e a forte tradição cultural conferem o *status* de nação para Porto Rico? Ao pensar essas questões sobre a ilha, a autora Nancy Morris (1995), após fazer uma revisão de alguns autores, estabelece uma definição para a Nação que se adequa ao contexto trabalhado aqui:

[...]a self-defined community of people who share a sense of solidarity based on a belief in a common heritage and who claim political rights that may include self-determination (MORRIS, 1995, p. 12)<sup>8</sup>

Sabe-se que a busca por autodeterminação política não é uma opinião unificada dentro de Porto Rico e inclusive é um dos pilares da divisão política da ilha. Porém, é a consciência de uma herança comum no imaginário de nação que parece mais significativo neste caso. A designação *Borinquen*<sup>9</sup>, então, possui um apelo nacional maior que “Porto Rico” pois a primeira possui uma maior referência à essas heranças comuns, ao povo e sua cultura enquanto a segunda estabelece maior relação com a ideia de estrutura política tradicional. Essa herança se fortalece enormemente quando tratamos de práticas musicais mesmo se considerarmos o fluxo migratório e as porosidades fronteiriças.

Esse movimento transfronteiriço se concretizou em Porto Rico após alguns acordos políticos com os Estados Unidos no término da Segunda Guerra Mundial, em que este último ascendeu como um das principais potências mundiais. É com estes acordos que a ilha deixa de ser uma colônia dos EUA e se torna um *Estado Libre Asociado* ou *Commonwealth*, um *status* político indefinido, como dito anteriormente. A crescente urbanização e industrialização desordenada aliada aos acordos econômicos desta época levaram a um fluxo migratório descomunal de Porto Rico para Nova Iorque. A esse fluxo migratório se somaram outras nacionalidades caribenhas, ainda que em menor número. Essas populações, formadas em sua maioria por pobres e desempregados, se instalaram em regiões periféricas e marginalizadas da metrópole. A já conhecida história de desilusão com o *American Dream* se repetiu mais uma vez nesse contexto.

Apesar do deslocamento territorial, a rica bagagem musical caribenha continuava fazendo parte do cotidiano desses imigrantes. Neste período (décadas de 50 e 60), a música popular no Caribe já estava muito bem concretizada e difundida. O repertório que tocava tradicionalmente nas zonas rurais e o que era produzido nos centros urbanos caribenhos marcou sua presença nessa nova realidade marginalizada e estadunidense. Porém, assim como se modificou a vivência cotidiana dos sujeitos, a música também irá sofrer transformações. As temáticas que antes desenhavam a tropicalidade irão dar lugar a uma expressão musical que

---

<sup>8</sup> Tradução do autor: uma comunidade autodefinida de pessoas que compartilham um senso de solidariedade com base na crença em uma herança comum e que reivindicam direitos políticos que podem incluir autodeterminação.

<sup>9</sup> *Borinquen* era como os índios Taínos denominavam a ilha onde hoje é Porto Rico. Esses foram os indígenas encontrados pelos espanhóis na primeira fase da colonização. Esse encontro foi um dos mais sangrentos na história colonial pois os Taínos foram massacrados pelos europeus. Mais um genocídio indígena entre tantos dessa época. A história trágica de resistência destes índios inspira a perpetuação do termo *Borinquen* até os dias atuais. Os que nascem aí, portanto, são chamados de *boricuas*.

reflete a dor do êxodo, a violência da pobreza e a afirmação identitária. Uma resposta artística às feridas da globalização.

As narrativas que surgem desse processo são bastante diversificadas. Um ser humano em processo de êxodo, inevitavelmente, transforma o novo ambiente e também é transformado por ele. A arte acaba sendo talvez a maneira mais sincera de expressar todas essas reviravoltas. A necessidade, comentada anteriormente, de analisar um objeto artístico em seus inúmeros aspectos encontra total sentido dentro desse contexto. O presente estudo caminha nesse sentido e o recorte deste trabalho, portanto, está em um desses fluxos migratórios analisados através de um tipo de narrativa: a migração porto-riquenha e o surgimento da *Salsa* através do álbum *El Malo* de Willie Colón e de outras produções musicais deste contexto.

## **CAPÍTULO 1 – OS FLUXOS MIGRATÓRIOS E A ARTICULAÇÃO IDENTITÁRIA: O CASO PORTO-RIQUENHO**

Ao contrário da maioria dos países latino-americanos, Porto Rico nunca possuiu um movimento de independência capaz de desvencilhar totalmente o país da condição de colônia. Desde a chegada dos europeus no ano de 1493, a ilha sempre esteve tutelada por um forte interesse de exploração econômica e por sua localização estratégica (região central do Caribe e local de passagem de grande parte do comércio atlântico). A situação vivida atualmente no país é única, porém se assemelha às demais exploradas pelo imperialismo estadunidense. A independência como Estado soberano ainda não foi lograda integralmente e a condição de colônia se remodelou através dos séculos possibilitando uma pequena autonomia para certas decisões. Todo esse processo político no século XX foi permeado por um intenso fluxo migratório para a segunda metrópole depois da Espanha, os Estados Unidos. Essas singularidades acompanhadas de um *status* político incerto possibilitaram diversos embates que fazem de Porto Rico um espaço complexo para qualquer tipo de análise.

Como foi dito, a migração para os Estados Unidos marcou definitivamente a história da ilha nesse contexto de disputa política. Milhões de porto-riquenhos fixaram residência, principalmente em Nova Iorque e neste novo contexto produziram suas próprias narrativas. A busca por melhores condições de vida e o surgimento de novas tecnologias de transporte gerou um dos maiores fluxos migratórios do século XX. Essa onda migratória de porto-riquenhos se somou de maneira expressiva ao fluxo de latino-americanos e caribenhos para os EUA nesse mesmo contexto produzindo, assim, a mescla de diversas culturas em um mesmo ambiente associado à exploração da força de trabalho e à marginalização social.

Neste contexto, a formação da sociedade porto-riquenha foi perpassada por inúmeras narrativas assimétricas e, por vezes, contraditórias. A identidade cultural, por exemplo, se constituiu de uma maneira muito mais concreta que a própria identidade política. Prossigamos, agora, à discussão dessa identidade cultural, exemplificada pela forte tradição musical que influencia diretamente nos discursos sobre o nacionalismo cultural porto-riquenho.

## 1.1. Apanhado histórico

A história da ilha, assim como todas as outras nações latino-americanas, foi duramente marcada pela violência e exploração colonial. Destacam-se nesse processo o massacre da maior parte dos indígenas, a exploração violenta da mão-de-obra africana e a transferência criminosa das riquezas produzidas neste ambiente para Europa e EUA. A formação dessa sociedade baseada em diversas origens é um dos pilares da ocupação da região desde 1493.

Após a Guerra Hispano-americana em 1898, a ilha deixou de ser uma colônia espanhola e passou a ser domínio dos Estados Unidos. Este último estava em um intenso processo de expansão imperialista na América e no Pacífico seguindo o movimento de neocolonialismo europeu que já dominava grande parte da Ásia e África. Os movimentos de independência na ilha se desestabilizaram e o governo estadunidense assumiu o controle.

Nesse contexto de subordinação de Porto Rico, algumas medidas foram aplicadas durante o século XX e estabeleceram os limites dessa soberania estadunidense. Na primeira metade do século destacou-se o *Foraker Act* aprovado pelo congresso estadunidense em 1900 que promoveu a transição do governo militar para o civil e criou o corpo político porto-riquenho que não possuía nem os mesmos direitos de um cidadão estadunidense e nem a autonomia para eleger seu próprio governo. Com o contexto da Primeira Guerra Mundial e a entrada dos EUA no conflito em 1917, houve a demanda por um maior número de soldados de baixa patente no exército. Com isso, foi aprovado pelo congresso estadunidense, um mês antes da entrada dos EUA na guerra, o *Jones Act* que modificou moderadamente a relação com Porto Rico. Entre as medidas, estavam a garantia da cidadania estadunidense aos nascidos em Porto Rico depois de 1898 e a nomeação, por parte dos EUA, de um governador sob a designação de *Resident Commissioner* que representaria Porto Rico no congresso estadunidense (TABLANTE, 2001). Desta forma, apesar de garantir a legalidade de quem já vivia nos EUA, a medida obrigou os jovens porto-riquenhos a se alistarem no exército estadunidense e irem para guerra lutar pela nação norte-americana como explica o historiador porto-riquenho José Paralitici (2017):

[...] se le impone en la ciudadanía las leyes militares a Puerto Rico, la ley de servicio militar obligatorio. 20 mil puertorriqueños fueron enviados a esta gran guerra [Primeira Guerra Mundial]. Quién violó la ley de servicio selectivo estadunidense de servicio militar obligatorio fue condenado a prisión en Estados Unidos.” (PARALITICI, 2017, minutos 3:00 – 3:27)

Mais tarde, essa mesma estratégia seria aplicada para a Guerra do Vietnã em que Porto Rico enviou mais soldados que qualquer outro estado estadunidense. Portanto, a conquista da cidadania estadunidense e da legalidade desses imigrantes veio acompanhada de muito sangue porto-riquenho.

O tema da emancipação sempre foi protagonista na política porto-riquenha do século XX e XXI. Os debates giram em torno da total anexação de Porto Rico aos EUA como um estado confederado, representado pelo Partido Novo Progressivo (PNP) e a total independência do país como nação soberana, defendida dentro da política formal pelo Partido Independentista Porto-riquenho (PIP) e nos movimentos pela luta independentista (MORRIS, 1995). Partindo dessa divergência política que sempre foi tutelada pelo governo estadunidense, Luis Muñoz Marín, em 1936, funda o Partido Popular Democrático (PPD) e formula um projeto que caminhava por uma terceira via entre essas correntes. Além disso, após a Segunda Guerra Mundial, os levantes independentistas nos países dominados pelo neocolonialismo tomaram uma grande proporção e essas insurreições também estiveram presentes em Porto Rico – inclusive no contexto de fundação do PIP. Muitos desses movimentos foram violentamente reprimidos, resultando em uma instabilidade política ainda maior. Sendo assim, a necessidade por um modelo que acalmasse essas demandas e que ao mesmo tempo garantisse a hegemonia estadunidense sobre a ilha era de extrema urgência. (MALDONADO-DENIS, 1969)

Muñoz Marín soube estabelecer um diálogo necessário com os poderes hegemônicos desse contexto e através de estratégias, acordos políticos e reformulações jurídicas, conseguiu se eleger em 1948 com o apoio do então presidente Harry S. Truman se tornando o primeiro governador eleito na ilha. Com o PPD no poder, inicia-se os preparativos para a instituição de uma terceira via que criasse um aparato governamental em Porto Rico e que, ao mesmo tempo, não excluísse o país da estrutura federal estadunidense. Essa intenção fazia parte de um plano de desenvolvimento econômico que não poderia ser efetuada sem esse corpo governamental (CARVALHO, 2011). O resultado dessas proposições foi concretizado na formulação do arranjo político-jurídico denominado *Estado Libre Asociado* (ELA) ou *Commonwealth*. Este projeto foi elaborado por Muñoz Marín junto à cúpula do governo estadunidense e votado pela população porto-riquenha em um referendo com 72,6% de aprovação, sendo, então, instaurado em 1952. Além disso, em 1950, aprovou-se a lei 600 que permitiu que os porto-riquenhos votassem por uma constituição própria. É necessário ressaltar que todos esses processos deveriam obrigatoriamente passar pela aprovação do governo dos

EUA que mantinha, assim, um sólido domínio sobre a região. O autor Manuel Maldonado-Denis (1969) em seu livro “Puerto Rico: una interpretación histórico-social”, reitera a colonialidade presente nesses acordos políticos que surgiram no sentido de acalmar os anseios de independência e reafirmar a dominação de Washington sobre Porto Rico. Logo, “la ‘Constitución’ del 1952, no es otra cosa que un intento de ocultar las arrugas más obvias del colonialismo a través del uso de cosméticos que ocultan tras su máscara la verdadera realidad” (MALDONADO-DENIS, 1969, p. 189)

Além de enfraquecer as lutas nacionalistas, as propostas desse novo modelo acompanhavam também um projeto de industrialização da ilha que ganhou o apoio do governo estadunidense que se encontrava em uma intensa expansão industrial. O projeto de desenvolvimento através da industrialização era reflexo de uma economia agrária que não conseguia absorver toda a mão-de-obra desempregada e fruto dos interesses estadunidenses em explorar a mão-de-obra operária barata.

Primeiramente, foram feitos investimentos estatais para empresas públicas que não geraram postos de trabalho assalariado em quantidade satisfatória. O novo modelo de dominação viria do setor privado. Desta forma, o governo porto-riquenho buscou por investimentos privados oriundos, em sua maioria, da instalação de empresas estadunidenses. O conjunto dessas medidas foi chamado de *Operación Bootstrap*<sup>10</sup> na qual se elaborou projetos de urbanização e industrialização da ilha. Por garantir a retirada de impostos e a mão-de-obra barata, inúmeras empresas estadunidenses se instalaram em Porto Rico eliminando a possibilidade de desenvolvimento da indústria local, fazendo com que a economia se atrelasse inteiramente com as flutuações do mercado estadunidense (TABLANTE, 2001).

A massa de trabalhadores que saía do espaço rural para as zonas urbanas em Porto Rico desde os anos 20 se intensificou com os processos de industrialização. Diante de um enorme êxodo rural, o mercado não foi capaz de absorver toda essa mão-de-obra resultando em um aumento gritante da emigração de porto-riquenhos para Nova Iorque (onde já havia um núcleo de porto-riquenhos instalados) em busca de novos postos de trabalho, sendo um dos maiores êxodos populacionais que se registra na história moderna. Além disso, a relativa baixa no custo da viagem, o aparecimento do transporte aéreo e, sobretudo, as oportunidades de trabalho oferecidas também influenciaram esse fluxo. Calcula-se, aproximadamente, que entre os anos 1945-1959 tenham emigrado para os EUA 562 mil porto-riquenhos, sendo que a

---

<sup>10</sup> Literalmente, *Bootstrap* significa “alça da bota”. Uma metáfora que alude ao auxílio para a industrialização fazendo com que se torne mais fácil empreender no local. A bota, no caso, Porto Rico, a alça os EUA e o pé que calça seria os investimentos privados das empresas estadunidenses.

população total de Porto Rico em 1950 era de pouco mais de 2 milhões de habitantes (CALZADA, 1978). Também faziam parte deste enorme fluxo migratório os panamenhos, colombianos, venezuelanos, cubanos, entre outras nacionalidades latino-caribenhas. Faz-se necessário, portanto, apresentar alguns dados dos estudos de José L. Vasquez Calzada (1978) nos gráficos<sup>11</sup> a seguir:

EMIGRACION NETA DE LA ZONA RURAL POR LUGAR DE DESTINO:  
PUERTO RICO 1899-40, 1940-50, 1950-60 y 1960-70

Periodo	Emigración Total	A la Zona Urbana	A los Estados Unidos
1899-40	326,000	326,000	a/
1940-50	312,000	253,000	59,000
1950-60	362,000	147,000	215,000
1960-70	417,000	303,000	114,000

a/ No determinada pero, obviamente, muy pequeña.

Fuente: Sección de Estudios Demográficos, Escuela de Salud Pública, Universidad de Puerto Rico.

Nota-se, portanto, nesse estudo demográfico de Calzada que houve um deslocamento subsequente do campo para a cidade e depois das cidades porto-riquenhas para os EUA. Podemos verificar que a década de 1940, marcada pelo aumento da industrialização e urbanização, também possuiu um alto nível de êxodo rural. Esse processo pode ser evidenciado na maioria dos países latino-americanos em diversos momentos do século XX. O destino dessa população deslocada foram as periferias dos grandes centros urbanos. Estas obtiveram um crescimento gigantesco neste período. Angel Quintero Rivera (1998) nos traz o exemplo da região de *Santurce*, um bairro localizado na capital San Juan e apresenta uma comparação de crescimento.

Entre 1919 y 1936, mientras la población del “casco” de San Juan (la ciudad colonial antigua) aumentaba em 5% [...], la población de Santurce aumentaba em 1647%. Y aun en los años cuarenta, cuando parecía haberse cubierto todo su territorio, [...] su población aumentó dos veces y media más que el promedio general del país. Esta dramática migración interna para Santurce fue para muchos el preámbulo a la emigración puertorriqueña a Nueva York. (RIVERA, 1998, p.161)<sup>12</sup>

<sup>11</sup> CALZADA, Jose L. Vasquez. La población de Puerto Rico y su trayectoria. Universidad de Puerto Rico, 1978, p. 310, 278 e 280, respectivamente.

<sup>12</sup> Ver também “Las contradicciones de la acumulación capitalista y el llamado ‘problema de población’: una análisis de las migraciones internas y el empleo entre 1900 y 1940 em Puerto Rico”, Anales del Caribe (Casa de las Américas, La habana, num. 2, 1982, p. 97-137.

Interessante esse último olhar sobre esse êxodo rural ser uma prévia da emigração para Nova Iorque. Os dados demográficos de Calzada e a análise de Rivera dialogam diretamente e sugerem as consequências dessa densidade populacional urbana em Porto Rico. Ou seja, as grandes cidades não possuíam nem espaço nem emprego para receber esse contingente migrante mesmo com os investimentos na indústria citados anteriormente. A migração para os EUA, então, surge como uma luz para os governos dos dois países e para a população mais pobre e desempregada que habitava agora as periferias urbanas.

Junto com este êxodo rural, vieram também as tradições musicais do interior da ilha e começaram a se remodelar com as novas realidades marginalizadas nas cidades. Impossível não notar a semelhança com o surgimento da Salsa nas periferias de Nova Iorque alguns anos mais tarde. O grupo musical *Rafael Cortijo y su combo* que marcou para sempre a música caribenha talvez seja o melhor exemplo deste processo. A agrupação se formou em *Santurce* (mesma região citada por Rivera) e trazia toda a carga da *bomba*, da *plena* e da *guaracha*, gêneros que possuem um forte elo com a tradição rural porto-riquenha. Em seu primeiro álbum, *Encores de Cortijo y su combo*<sup>13</sup>, esses gêneros tradicionais estão presentes, porém agora em um formato modernizado com a adição de metais, piano, baixo e letras pré definidas (em contraste com as letras livres intercaladas de coros das *bombas y plenas* mais tradicionais). A presença do gênero musical *chá chá chá* no álbum mostra também as influências e mesclas com os ritmos daquela época que já estouravam nos salões de baile nova-iorquinos. Provavelmente o preâmbulo da emigração para Nova Iorque que Angel Rivera falava também se relacione com essa influência já que ele mesmo considera o grupo de Rafael Cortijo<sup>14</sup> como um “antecedente imediato da Salsa”.

Como vimos, essa relação entre as culturas urbanas porto-riquenhas estabelece um vínculo muito estreito com a região de Nova Iorque. Seguindo com os dados demográficos, pode-se entender o porquê desta íntima relação e também o motivo do foco deste estudo nessa metrópole:

---

<sup>13</sup> Link para audição: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLtU2aZypSUWXfpKSWwx1oIH7CQdMhJao2>.

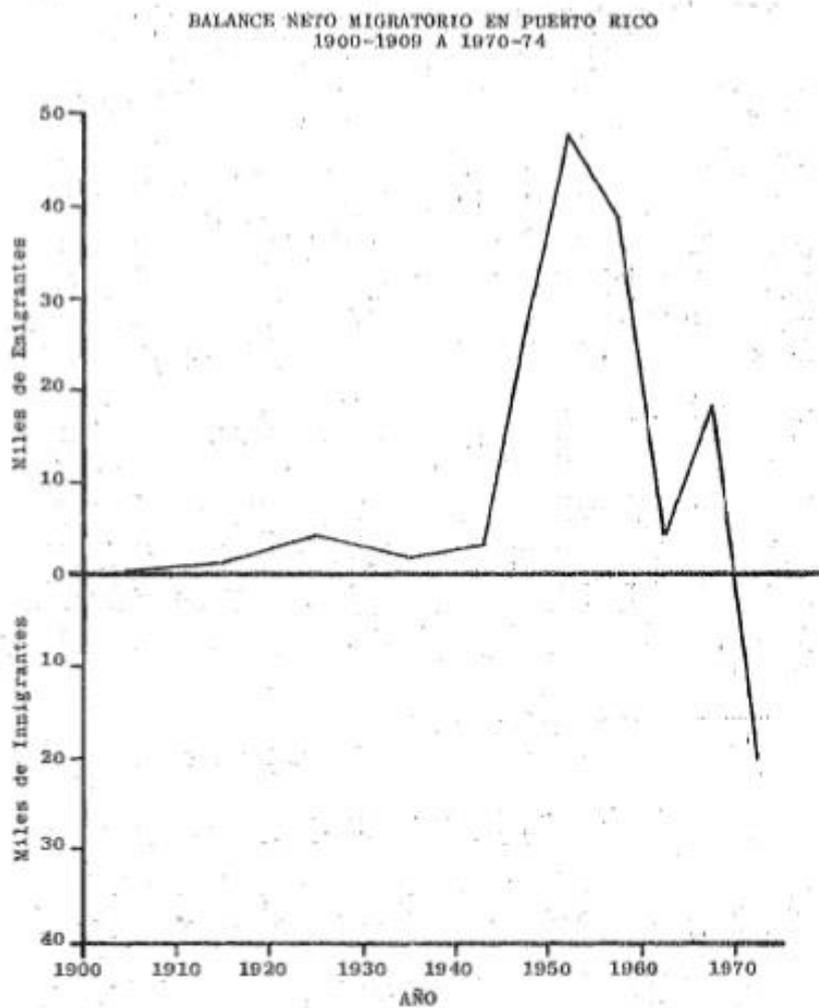
<sup>14</sup> Além de Rafael Cortijo, também se destacou muito nesse momento o cantor Ismael Rivera. Sua figura de um homem popular e descontraído aliado ao seu desempenho inigualável no microfone o transformou em uma das principais referências para a música caribenha. Com isso, hoje ele é conhecido como o *El sonero mayor*.

**LOS NUEVE ESTADOS DONDE RESIDIA EL MAYOR NUMERO DE  
EMIGRANTES PUERTORRIQUEÑOS EN 1970**

<u>Estado</u>	<u>Número</u>	<u>Por Ciento</u>
Nueva York	505,908	62.4
Nueva Jersey	83,513	10.3
Illinois	53,664	6.6
Pennsylvania	25,339	3.1
Connecticut	24,883	3.1
California	23,670	2.9
Florida	18,570	2.3
Massachussets	16,743	2.1
Ohio	11,461	1.4
Todos los demás	47,491	5.9
<b>Total</b>	<b>810,491</b>	<b>100.0</b>

Fuente: U.S. Bureau of the Census, U.S.  
Census of Population, Puerto Ricans  
in the United States, 1970 Census  
Report.

Mesmo com a capital da Flórida, Miami, estando muito mais perto das Antilhas caribenhas e sendo um foco de recebimento desses imigrantes (principalmente cubanos), o Estado soma apenas 2,3% de emigrantes porto-riquenhos. Já Nova Iorque, uma cidade mais fria e mais distante, aparece com uma maioria gritante. Essa região já possuía uma longa trajetória de recepção de imigrantes porto-riquenhos. No período pós- 2ª guerra, com a grande emigração caribenha, essas famílias que já haviam construído uma vida em Nova Iorque desde o início do século acabaram servindo de posto de chegada, amparo e suporte para muitos desses novos emigrantes. Apesar dos porto-riquenhos comporem a maioria desses emigrantes, parcelas significativas de outras nacionalidades caribenhas também fizeram parte dessa onda.



Sobre a utilização dos termos para essas populações em deslocamento, Edward Said (2003) estabelece algumas diferenças entre “emigrados” e “exilados”. Para o autor, os emigrados gozam de maior liberdade de escolha sem rígidas interdições, enquanto o exilado é tomado por uma solidão alienante da fuga obrigatória. Os diversos motivos políticos e econômicos explicitados acima mostram que essa onda de emigrantes para os EUA possuiu caráter obrigatório. Para Said, escolher entre a miséria e a esperança de uma mínima qualidade de vida está longe de um ser um gozo de liberdade. Uma situação de extrema pobreza pode ser tão agonizante como uma situação de guerra e/ou perseguição política.



Foto de emigrantes porto-riquenhos embarcando em um navio para os EUA em 1954. A viagem por mar era mais longa e desconfortável, porém mais barata.

Fonte: [www.timetoast.com](http://www.timetoast.com)



Foto de emigrantes porto-riquenhos embarcando em um avião para os EUA em 1960. Ao longo da década de 50, a viagem de avião foi se tornando mais viável, fato que aumentou as cifras de migrantes.

Fonte: [www.timetoast.com](http://www.timetoast.com)

Dada a dificuldade econômica e física de idas e vindas, a maioria desses imigrantes que se estabeleceram em Nova Iorque formaram famílias e se estruturaram. Os filhos destas famílias, nascidos em território estadunidense ficarão conhecidos como *Nuyoricans*. A origem da palavra, *newyorker + puertorrican*, representa também a dualidade em que se encontravam esses jovens, enraizados em um mundo a quilômetros de distância dali e a realidade marginal nova-iorquina. Um desses jovens é o Willie Colón, trombonista reconhecido como um dos principais expoentes da *salsa* e que também é o artista que será analisado de maneira mais profunda no capítulo 3 desta pesquisa. Colón representará em suas músicas essa pulsante dualidade transnacional.

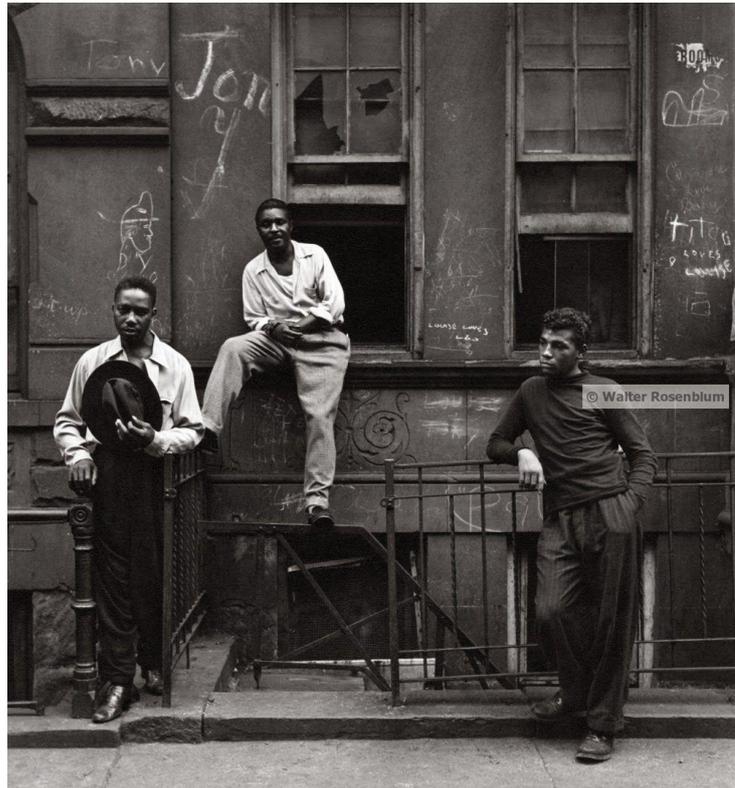
A estruturação desses emigrantes no novo território passou por um trágico processo de desilusão oferecido pelo *American Dream*. A alternativa otimista e desesperada se revelou um desafio maior do que o esperado. Ainda que existissem mais oportunidades de sub-empregos na indústria e no setor de serviços, Nova Iorque não conseguia incorporar todo esse contingente laboral, intensificando, assim, o processo de marginalização e pobreza desses migrantes. Nesse ambiente de precariedade, as trocas culturais e o impacto cosmopolita gerarão grandes transformações que refletirão diretamente nas expressões musicais.

## **1.2. Imprecisões identitárias e hibridizações culturais**

Ao chegar à metrópole, esses imigrantes se depararam com uma realidade muito diferente, mesmo fazendo parte juridicamente do mesmo país. Apesar disso, uma comunidade de porto-riquenhos se formava em Nova Iorque, concentrada principalmente no *East Harlem* na qual convergiam diversos outros imigrantes latino-americanos e que, por isso, passou a ser conhecida como *El Barrio* ou *Spanish Harlem*. Tais circunstâncias impactavam não somente os migrantes, mas também a população que permaneceu na ilha. As interações culturais nesse ambiente se tornaram muito únicas e contrasensuais. Abaixo, seguem algumas imagens do *barrio* na década de 50 e 60<sup>15</sup>:

---

<sup>15</sup> Disponível em [www.pinterest.com](http://www.pinterest.com), acesso em 12/2019.





O escritor venezuelano, cânone dos estudos sobre a *salsa*, Cesar Miguel Rondón<sup>16</sup>, compreende que o termo *barrio* designado para esta região no *Harlem* pode ser expandido para as diversas zonas marginalizadas dos grandes centros urbanos caribenhos. A similaridade entre essas regiões é o ponto central em sua argumentação. *El Barrio* que estava imerso geograficamente em Nova Iorque seria, portanto, mais um bairro pobre caribenho. Um paralelo interessante para este termo em outro país latino-americano talvez seria as favelas no Brasil. É dessa linha de raciocínio que alguns autores como Lara Jesús (2003) adicionam o *Bairro* em Nova Iorque na delimitação geográfica-social do Caribe.

Para tentar entender a dinâmica social do *Barrio*, é necessário que se caracterize essas populações desterritorializadas. Até o momento, evitou-se neste trabalho o uso do termo “diáspora” para falar dessa onda de emigração caribenha no pós-guerra. Porém, a partir dos

---

<sup>16</sup> Sem dúvida, Rondón (jornalista, dj e radialista) é a principal referência para esta pesquisa. Seu livro “El libro de la Salsa” publicado em 1980 é muito rico em informações sobre todo o contexto cultural e social dos imigrantes caribenhos em Nova Iorque. Além disso, foi um dos primeiros autores a escrever um longo trabalho de grande relevância sobre a *salsa*. Por isso, a maioria dos autores contemporâneos a ele e que estudam a *salsa* acabam dialogando bastante com suas ideias.

estudos do jamaicano Stuart Hall (1992), percebe-se que o diálogo sobre a diáspora deste período é central para a elaboração dessas identidades transnacionais caribenhas contemporâneas. O conceito de diáspora, além de empírico, se faz epistemológico para entendermos as relações em torno das identidades culturais e das relações de poder existentes nesse processo. A palavra foi utilizada no mundo moderno no contexto dos judeus na Europa, mas no caso caribenho remonta mais à uma concepção bíblica de diáspora: povo migrado ao Egito e posteriormente escravizado. Essa interpretação diaspórica, segundo Hall, ainda exerce uma influência significativa no imaginário caribenho. Mesmo usando, na maioria das vezes, o exemplo da relação entre a Inglaterra e os países anglófonos, os estudos de Hall nos auxiliam a caracterizar de maneira mais satisfatória a migração porto-riquenha para os EUA. Além disso, entra em convergência com outras correntes que compreendem o Caribe através do trânsito e dos laços desterritorializados.

Ao pensar o mundo em movimento e as realidades diaspóricas, Hall maneja o conceito de *elo umbilical*. Nesse contexto, as identidades se tornam múltiplas e, além de serem porto-riquenhos, por exemplo, esses sujeitos também se percebem como caribenhos. Ao mesmo tempo, as novas identidades geradas pelo ambiente cosmopolita urbano transformam os indivíduos que adquirem novas noções de pertencimento com o novo local de experiência em um movimento paradoxal de absorção e diferenciação formado pela situação diaspórica. Uma tensão de nunca estar em casa. Nesse sentido, Paul Gilroy (1993), que trabalha com o tema, se atenta para o caráter desterritorializado que formam esses indivíduos em deslocamento pelo Atlântico, adquirindo novas identidades geoculturais e geopolíticas. Assim, as rupturas da modernidade podem ser verificadas através da brutalidade e do terror representado pelos Estados-nação nessa conjuntura.

Esse *elo umbilical* está sempre presente nas expressões musicais dos artistas deste contexto seja nas influências rítmicas e/ou melódicas, na temática lírica, no ímpeto da execução ou no movimento de fruição musical. Essa relação umbilical aparece, por exemplo, de maneira mais explícita no álbum *Asalto Navideño* de Willie Colon y Hector Lavoe, produzido em Nova Iorque em 1970. Este carrega consigo uma mensagem direta para os porto-riquenhos distantes e, mais amplamente, para a comunidade caribenha em Nova Iorque. Tendo sido lançado um pouco antes do natal, época de fortalecimento dos laços afetivos na cultura ocidental, o álbum possui um apelo estético para as músicas do interior rural porto-riquenho, porém com toda a roupagem urbana marginal que já imperava nas sonoridades *nuyoricans* naquele momento (neste período o termo *salsa* já começava a ser utilizado com

maior frequência para designar este tipo de música). Talvez o maior traço deste apelo seja a participação de Yomo Toro, um grande músico porto-riquenho que trouxe o instrumento *cuatro puertorriqueño* para essas composições. Esse tradicional instrumento se relaciona intimamente com as tradições musicais do campesinato da ilha. A canção *Canto a Borinquen*<sup>17</sup> presente no álbum resume bem esse sentimento de reforçar o elo identitário:

Borinquen te quiero  
porque en ti nací  
y en ti fue que vi,  
el resplandor primero.  
Yo te soy sincero  
una enardecida  
serás bendecida  
aunque en ti moriré  
pero yo te cantaré  
desde la otra vida  
pero yo te cantaré  
Borinquen desde la otra vida.

Sob a voz do imigrante porto-riquenho Hector Lavoe<sup>18</sup> e uma marcação de *bomba* na percussão, o recado à ilha *Borinquen* aparece como um sincero desabafo. O amor pela terra natal transparece o desejo de retorno natalino dessa comunidade. A “outra vida”, para além do sentido místico, também afirma a continuidade desse elo por mais distante que esteja e sugere que aquele novo ambiente também é uma outra vida. Esse apelo emocional de quem está distante toma maior força na última estrofe:

[...]  
Hoy a dedicarte  
recuerdo te exijo,  
Borinquen soy tu hijo

---

<sup>17</sup> Links para audição:

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

<<https://open.spotify.com/track/6rFuNyBTtuTgQbZjns8Glb>>

<sup>18</sup> A história de Hector Lavoe se insere completamente com os fenômenos estudados. Nascido em Ponce, Porto Rico, se mudou para Nova Iorque ainda jovem. Após muitas dificuldades financeiras conseguiu se consolidar como uma das principais vozes *salsa*. Apesar de ter tido uma carreira muito conturbada e com muitos excessos sua obra musical ficou eternizada internacionalmente e atualmente é apelidado de *El cantante de los cantantes*.

y no voy a olvidarte  
por eso al dejarte  
mi alma entristecida  
no será perdida  
tierra tropical  
pero yo te he de cantar  
desde la otra vida,  
yo te he de cantar  
Puerto Rico desde la otra vida.

Após dizer *Borinquen* ao final de todas as estrofes, a canção se encerra trocando essa palavra por *Puerto Rico*, reiterando, assim, a força da unidade política e de sua referência social, para além da unidade cultural *boricua*.

A manutenção dessa identidade está sempre presente na música que permeia esse processo diaspórico. Essa frequência pode ser entendida através do esforço histórico de resistência cultural durante o século XX. Jorge Duany (2001), nos mostra empiricamente que a sociedade porto-riquenha logrou resistir, em certa medida, culturalmente ao projeto de “americanização” implementado pelos EUA antes do *Estado Libre Asociado* e, posteriormente, com onda de importação de produtos culturais da metrópole, permanecendo, assim, uma nação hispanohablante e afroantilhana. Mas a identidade nacional sempre esteve em conflito concretamente através dos processos políticos e subjetivamente nas concepções individuais e coletivas da população da ilha. Dentro de toda essa dinâmica diaspórica, a identidade, junto com a cultura, acaba tomando um caráter singular e multifacetado. A questão é interpretada por Duany através do transnacionalismo que compreende o povo porto-riquenho como translocais e desterritorializados. Deste modo, o nacionalismo cultural se torna mais forte que o nacionalismo político e os entendimentos de língua, território e cultura possuem um caráter muito mais dinâmico. Um senso coletivo e compartilhado de uma nação sem Estado, uma “colônia pós-colonial” (DUANY, 2001, p.60).

Inúmeras interações culturais foram intensificadas neste novo contexto diaspórico urbano e novas narrativas foram produzidas. Claro que de forma extremamente desigual quando pensamos a divisão social presente na metrópole. Essas assimetrias híbridas geram produtos contraditórios em um contínuo processo de confrontação e diálogo (CANCLINI, 1997). É nesse contexto que se produzirá as músicas que iremos analisar.

Nesse sentido, a presença de uma grande população afroestadunidense marginalizada em Nova Iorque se somou à massa de trabalhadores latino-americanos, constituindo um núcleo cultural periférico distribuído por bairros como *Brooklyn*, *Bronx* e *Harlem*. Não é uma coincidência o movimento *Hip Hop* e a *Salsa* terem surgido no mesmo cenário musical. A explosão de sonoridades em contato gerou uma densidade musical propícia para o surgimento de novas linguagens estéticas. Considerar as desigualdades presentes nestas mesclas é um dever constante quando se pensa em processos migratórios. Afinal, as relações de poder e a dinâmica social externa à arte compõem esse processo artístico quase que totalitariamente (isso mesmo, no sentido de autoritarismo).

Com uma situação política incerta e um fluxo migratório elevado, Porto Rico acaba possuindo uma realidade transnacional perpassada por múltiplas narrativas e interações com outras sociedades e territórios. Essa característica singular será expressada intensamente no espaço urbano nova-iorquino que se constitui como um complexo social altamente multirracial e multicultural.

Este espaço se torna uma realidade transpassada por múltiplos discursos e a chegada de milhares de imigrantes a Nova Iorque propicia uma pluralidade descomunal de intercâmbios culturais em constante movimento. Todas essas articulações irão culminar no surgimento da *salsa* como gênero musical mundial na década de 70. Por isso, é importante ressaltar todo o processo de racismo, segregação, marginalização, injustiça e violência imbuído nos interesses políticos e econômicos imperialistas e nas brutalidades da migração para, deste modo, começarmos a pensar o desenvolvimento da música caribenha como um gênero tropical, alegre e de integração cultural.

## **CAPÍTULO 2 – HIBRIDIZAÇÕES CULTURAIS E INTERCÂMBIOS MUSICAIS: A MÚSICA LATINO-CARIBENHA EM NOVA IORQUE NA DÉCADA DE 50 E 60**

Como vimos, os processos políticos e sociais podem ser analisados em diversos aspectos. A música, como arte, é um fruto da sociedade que a produz. Sendo assim, podemos aprofundar nossa compreensão da migração caribenha, sobretudo porto-riquenha, para Nova Iorque através dos discursos sociomusicais compostos por esses sujeitos. O termo “sociomusicais” faz referência aos estudos do sociólogo mexicano Juan Paredes (2006) nos quais busca compreender as bases de formação das identidades sociais através da dinâmica musical coletiva. Portanto, pensar em identidades sociomusicais confere protagonismo para toda a efervescência musical do período tratado na análise da questão migratória e de subjetividades participantes desse processo. Enxergamos a música produzida nesse contexto como um dos pilares dessas articulações identitárias.

Essa argumentação ganha peso no momento em que se percebe que a música caribenha fez parte de todo o processo de migração do Caribe para os EUA. Como a capital cubana, Havana, era o principal centro de produção e difusão desse tipo de música, as sonoridades oriundas do Caribe que adentraram Nova Iorque sempre estiveram muito ligadas a essa ilha. O cubano Mário Bauzá que emigrou para Nova Iorque nos anos 30 é considerado o precursor dos ritmos caribenhos neste cenário. Sua fusão do *jazz* com a percussão cubana e os arranjos rítmicos através das marcações caribenhas, foram importantes para outros músicos das décadas posteriores. Percebe-se, portanto, que esse fluxo migratório com um “acompanhamento musical” já existia em períodos anteriores ao que estamos analisando.

### **2.1 A década de 50 e o *El Palladium***

Ao voltar para o nosso recorte pós-guerra e o aumento gritante no número de emigrados, observa-se uma ampliação proporcional da efervescência cultural caribenha na cidade de Nova Iorque. Na década de 50, a população caribenha na cidade aumentou e se pluralizou. Com isso, os ritmos que embalavam os grandes salões de baile na noite nova-iorquina acompanharam as grandes transformações. Mais pessoas, mais sonoridades, mais inovações musicais. Nesse ambiente, um conjunto musical que já estava consagrado se tornou um dos principais expoentes musicais do período: *Machito y sus Afrocubans*. Frank Grillo

(1908 – 1984), conhecido por Machito, era o líder da orquestra e cunhado de Mário Bauzá, tornou-se o herdeiro do *jazz afro-caribenho* que agradava os ouvidos estadunidenses e encontrava aceitação nas populações latinas emigradas. Além disso, os anos 50 também trouxeram o *Chá Chá Chá*, um ritmo mais lento e mais fácil de dançar que o *Mambo* (ritmo bem presente nos anos 40). A orquestra de Machito soube se adequar a essas novas sonoridades e às novas demandas da massa de recém emigrados. No entanto, nesse momento ainda havia uma preocupação em agradar o público anglo-estadunidense, pois a sobrevivência da “música latina” neste cenário estava atrelada ao estereótipo dançante e sexualizado que fazia parte dessa demanda. A própria diminuição do compasso do *Mambo* para o *Chá Chá Chá* pode ser relacionada com essa demanda.

Com toda essa dinâmica estética e demográfica, Machito surge com *Óyeme mamá*<sup>19</sup>, uma canção de 1954 que saiu das noites de baile do *El Palladium*, salão de dança muito famoso em Nova Iorque que será analisado posteriormente. O tema da canção gira em torno da apresentação do novo ritmo para os ouvintes e dançarinos. Para isso, é realizada uma apresentação romantizada do *Cha Cha Cha* com algumas descrições sobre o seu baile e suas características musicais, às vezes em tom instrucional. É possível identificar uma pequena parte em inglês com um claro sotaque hispano em uma aparente simulação de diálogo seduzente entre a cantora (Graciela Pérez, irmã de Machito) e um suposto parceiro de dança, evidenciando o apelo sexual que estava incorporado nesse universo musical. A mistura com o inglês pode ser enxergada de várias maneiras. Nesse sentido, duas suposições podem se complementar na análise para este período. Uma delas é a busca pela adequação ao público estadunidense e a outra é o reflexo da dualidade linguística vivida por esses imigrantes. Esse segundo traço ganhará mais força nos anos 60, porém nesta etapa é possível falar da sobreposição desses dois motivos. A seguir, vejamos a letra de *Óyeme Mamá*

Óyeme mamá

Que sabroso está

Este nuevo ritmo que se llama Cha Cha Cha (bis)

Unisono se canta se disse Cha Cha Cha

Con unos pasitos para aqui para ca

---

<sup>19</sup> Links para audição:

<<https://www.youtube.com/watch?v=s5Z2j95KidM>>

<<https://open.spotify.com/track/42i34Tqs6jFSPHGtPAIT2U>>

[Graciela Pérez] Listen listen honey! AY! Que sabroso está!

These yours terrific and they calling Cha Cha Cha!

A melodia da voz é entrecortada por frases dos metais, numa dinâmica de pergunta e resposta. As notas possuem uma maior duração durante a base oferecendo uma sensação de arrasto e leveza. Trechos melódicos são repetidos alternadamente durante a música. Os trompetes surgem de maneira estridente em diversos intervalos do canto. A base rítmica é realizada pelos metais mais graves (trombones e sax) e, principalmente, pelos instrumentos de percussão que permanecem em toda a canção com o mesmo padrão. Sendo, portanto, organizada por percussão, metais e voz. O andamento é mantido pela percussão e possui um ritmo mais lento passando uma mensagem de maior tranquilidade, leveza, alegria e sedução. Os cantores transmitem essa “alegria tranquila” na forma suave de cantar.

O principal centro dessas expressões e dessas interações culturais na década de 50 foi o salão de baile *El Palladium* localizado na *Broadway*, região de muita efervescência cultural frequentada pela elite branca estadunidense. Ao final dos anos 40, *El Palladium* se encontrava em decadência pois já não conseguia atrair esse tipo de público. Uma possível alternativa para reacender a pista de dança foi o público latino-americano que chegava aos milhares todo mês, em sua maioria negros. Isso representava um rompimento imenso no período, pois se tratava de um ambiente central da metrópole que estava territorialmente segregada.

Para isso, seria necessário assinar um contrato com algum artista do cenário da música caribenha novaiorquina que já estivesse presente no *showbiz* novaiorquino. Nesse sentido, a melhor opção foi *Machito y sus Afroclubans* que atendiam ambos requisitos. O experimento obteve um estrondoso êxito e converteu o *El Palladium* em um grande centro de música afrocaribenha em Nova Iorque. Logo, outras orquestras de maior renome foram convocadas para somar à excitação da música latina neste cenário, entre elas, as orquestras de Tito Puente e Tito Rodríguez. O primeiro, um talentoso timbaleiro estadunidense de formação acadêmica na *Juilliard*, com um estilo irreverente e inovadores traços estilísticos. O segundo, um cantor porto-riquenho de estilo romântico e galanteador, com uma longa tradição no bolero. Os três grupos dominavam as noites no *El Palladium* e ficaram conhecidos como *The Big Three* (RONDÓN, 1980).

*El Palladium* se tornou, então, um importante centro de convergência de grande parte dessa massa de imigrantes que chegava a Nova Iorque nesse período, além de atrair outros

públicos interessados nessas sonoridades que estavam em seus anos dourados. Angel G. Q. Rivera (1998) esclarece melhor sobre alguns câmbios que representavam este novo cenário:

“*El Palladium*, entre 1949 y 1964, y precisamente en los años de más intenso movimiento migratorio puertorriqueño a Nueva York, la sonoridad ‘tropical’ de los *big bands* dejó de ser principalmente música ‘latina’ para gusto norteamericano para convertirse en el más elaborado desarrollo de la expresión musical de los migrantes ‘latinos’.[...] [produciendo] un sentido identitario propio —latino caribeño amplio— que no se sentía obligado a manifestarse (como un amigable exótico ‘otro’) sólo en referencia a la cultura anglo americana dominante. (RIVERA, 1998, p.162)

O *El Palladium*, portanto, era um espaço contrasensual naquele contexto, permitindo a intensidade da expressão identitária através da música e da dança e possibilitando os intercâmbios culturais entre diversos imigrantes. Em uma interpretação mais romantizada, pode-se compreender o salão como um ambiente de integração das populações de origem latino-americana marginalizadas, imigrantes ou não, em pleno *mainstream* da cultura estadunidense (*Broadway*).

Para além desse viés latino que norteava as noites deste ambiente, o salão era também era o ponto de convergência de outras culturas urbanas, principalmente as afroestadunidenses que sempre estiveram muito próximas do contexto imigrante latino (GANDÍA, 2000). Além disso, era um espaço de rompimento de diversos engessamentos morais do período. Barbara Craddock, uma dançarina estadunidense que foi influenciada diretamente por esse contexto relata a sua primeira experiência no *El Palladium*, ainda quando adolescente, durante uma entrevista no documentário *The Salsa Revolution*:

“[...]ahí había esa mezcla de gente. Todas las razas, todos los colores, todos los credos, todos bailando juntos. [...] [Una pareja que todos estaban esperando] salieron y bailaron ese mambo increíblemente y recuerdo que él era...‘café con leche’...y ella era blanca. En 1955, tener una pareja mixta bailando en el escenario, cualquier escenario...nunca se había hecho antes. Él la tomó en uno de los pasos y la puso entre sus piernas y mi madre dijo ‘Dios mío!’. Fue muy impresionante!”<sup>20</sup>

Para além da eloquência romantizada do relato, é interessante notar a sensação que passava esse ambiente, sempre relacionada com a integração de ritmos marginais e da ruptura de valores morais.

Entre as características sonoras na música caribenha deste contexto predominava os gêneros musicais *mambo*, *cha cha cha* e o *jazz afro-cubano* impulsionado por Bauzá. O primeiro chegava com toda força dos anos 40 com uma influência direta do *Danzón* cubano, porém mais rápido e mais intenso. O segundo já foi apresentado em parágrafos anteriores. O terceiro, representado principalmente pela orquestra de Machito, seguia com os giros

---

<sup>20</sup> The Salsa Revolution. Direção: W.G.B.H. Produção: PBS, 2009, (240 minutos).

estilísticos consolidados naquele cenário com percussões e ritmos caribenhos sob o formato jazzístico nova-iorquino. O formato das orquestras era denominado *big band*, em referência ao enorme número de músicos se comparado a outros gêneros. A pompa e o requinte também eram características marcantes desses grupos. Cada orquestra possuía seu próprio estilo e seus próprios arranjos musicais. Muitas vezes, diversos ritmos se mesclavam e se convertiam em peças únicas e complexas de difícil rotularização, reflexo do ambiente de intensa variedade de culturas e cargas musicais. As próprias orquestras possuíam artistas de diversas origens e nacionalidades.

Percebe-se, então, que o cenário cosmopolita do *El Palladium* representava a dinamicidade vivida por esses indivíduos em um processo de forte caráter transterritorial. Porém, esse sucesso encontraria seu prazo de validade na saturação dessas expressões musicais e nas transformações da política internacional.

Durante grande parte do século XX, Cuba foi um grande centro produtor de música caribenha. Havana era uma grande capital cultural de toda a região e sua influência se estendia até os EUA e Europa. Nos anos 50, a cidade ainda era grande exportadora musical de artistas migrantes e da indústria discográfica, principalmente através das rádios. Com isso, a música cubana (*Son, Guaracha, Rumba*, etc) influenciou diretamente todos esses artistas latino-americanos em território estadunidense. Esse protagonismo se encerrou drasticamente com a Revolução Cubana em 1959 e o bloqueio econômico outorgado pelos EUA. Enquanto isso, o cenário musical caribenho nova-iorquino crescia e agora encontraria um caminho mais livre para centralizar esse processo musical. Porém, antes desse movimento, essa música sofreu um intenso período de decadência. Parte dessa decadência nascia da necessidade urgente da grande mídia estadunidense de demonizar qualquer coisa que se relacionava ao Caribe, que até então possuía um estereótipo turístico e paradisíaco. Rondón (1980) nos aclara melhor sobre esse processo:

Cuba, entonces, no fue más que una palmera bajo la cual una hermosísima mulata le ofrecía ron a un blanco norteamericano que gozaba de la vida y también -¿por qué no?- de la misma mulata. Cuba eran el Tropicana y los casinos. Pero más nada. Por eso, cuando la revolución se declaró comunista y Kennedy, después de Bahía de Cochinos, la consideró el primer enemigo de los Estados Unidos, la imagen de ese paraíso turístico tuvo que ser volteada de manera abrupta. Y para sustituir a Cuba -y a su música- acudió a Brasil, un país que, para la fecha, ya había saltado de la samba a la bossa nova, un estilo suave y meloso. (RONDÓN, 1980, p. 34)

A bossa nova, portanto, surge como uma alternativa ao mercado da “música tropical” estereotipada. A decadência da música caribenha em Nova Iorque é apresentada pelo autor como um resultado direto dessas manobras midiáticas:

Las respuestas, en ningún caso, están en la música y, mucho menos, en los artistas que la produjeron; la única respuesta está en esa inmensa maquinaria que controla los gustos del público, que funciona como pulpo indicando dónde está el paraíso y dónde el infierno. Vetada, pues, la música cubana, a los músicos caribeños, en Nueva York y en todos los países de la región, no les quedó más remedio que rendirse ante formas mixtas que les permitieran alguna subsistencia. Si lo que mandaba en el mundo era el pop, y el viejo Caribe estaba prohibido, la música se vio lanzada a un despeñadero, a una muerte lenta decretada por los magnates de la gran cultura de masas. (RONDÓN, 1980, p.162)

Sem dúvida, a Revolução Cubana é uma linha divisória que estabelece grandes transformações. A música em Cuba não deixou de existir, porém muitos de seus grandes artistas se exilaram do país. A célebre frase *el son se fue de cuba* foi entoada por diversos cantores<sup>21</sup> por muito tempo e é uma clara referência a este processo de emigração de músicos cubanos. O principal destino desses artistas foram os EUA, país que oferecia alguma alternativa para estes músicos, ainda que mínima. Todas essas mudanças impactaram diretamente a dinâmica cultural latino-americana nos EUA e provocaram inúmeras rupturas sentidas por todos anos 60.

## 2.2. A década de 60: o *boogaloo* e o embrionamento da *salsa*

O início da década de 60 foi um período de intensa dificuldade para a maioria dos músicos caribenhos que viviam nos EUA. A explosão do *Rock n' Roll*<sup>22</sup> impactava todo o país. Talvez essa explosão possa estar entre as principais causas dessa decadência da música caribenha.

Dentro desse processo, chamo uma atenção especial para o fenômeno *Beatles*. São raros os jovens nova-iorquinos, de todos os segmentos, que não foram influenciados pelos *Beatles* na década de 60. A sonoridade, os estilos, as atitudes artísticas, as temáticas de rebeldia se adequaram perfeitamente às demandas culturais do período. Em relato, Larry Harlow, um dos principais músicos da *salsa*, conta sobre a influência dos *Beatles* na gravação do seu álbum *Heavy Somkin'* de 1965:

Grabamos en un nuevo formato que inventaron Los Beatles con George Martin, la grabación a cuatro canales. No sólo el proceso de grabación, sino también el formato

---

<sup>21</sup> Entre eles: Felipe Pirela, Fernando Albuérne, Joséito Mateo, Guillermo Portabales e Pepe Urquiaga.

<sup>22</sup> Importante salientar que neste momento o *rock n' roll* já havia passado por um processo de higienização racial. A raiz do *rock* é negra, porém a essa altura já havia sido apropriado por músicos brancos e conquistado o público branco estadunidense. Resultado de uma remodelação midiática racista feita pelas grandes corporações de comunicação da época.

de algumas de las canciones originales estuvo basado en las progresiones de acordes de Los Beatles.<sup>23</sup>

Um álbum em específico ganharia uma reconhecida importância neste contexto: “*Meet the Beatles!*”. Era composto de músicas que haviam conquistado um certo êxito na Grã-Bretanha e que agora estavam sendo apresentadas ao público estadunidense, por isso o nome “Conheça os Beatles”. Lançado nos EUA em 1964, trouxe um *hit* histórico da banda: *I Wanna Hold Your Hand*<sup>24</sup>. A música se trata de uma súplica acompanhada de uma declaração de amor. Possui um formato tradicional de canção com estrofes intercaladas por um refrão. O arranjo instrumental formado por bateria, baixo, guitarras e vocal se fixará como um dos principais formatos a partir dessa época. O andamento é acelerado gerando um clima de desespero no pedido feito nos versos. O *Rock n’ Roll* é o eixo central de sustentação da canção e com claras influências do *surf rock* e da música negra estadunidense. Os versos são cantados ao mesmo tempo com certo prolongamento das últimas sílabas explicitando a súplica da letra. Uma das guitarras serve de base junto com o baixo enquanto a outra guitarra produz diferentes melodias. É possível identificar o uso de palmas em algumas partes, ligando a canção a um disfrute em grupo. Essas palmas e coros intercalados são traços explícitos da cultura negra afroestadunidense que também estava muito presente neste período com diversos gêneros para além do *Rock* que, como sabemos, também nasceu dessa comunidade e foi posteriormente apropriado pelo universo cultural branco (MIDDLETON, 1993).

Essas influências da música negra na sociedade estadunidense (imigrante ou não) é um aspecto que permeia todo o processo de produção musical que estamos tratando. O estadunidense Mark Naison (2010) nos evidencia o claro contato entre a comunidade afroestadunidense e os imigrantes nas zonas mais marginalizadas da cidade de Nova Iorque. O exemplo do sul do *Bronx* é crucial para sua pesquisa pois esta região, que contava com judeus europeus nas décadas anteriores, passou a receber muitas populações negra e/ou imigrantes caribenhos graças aos projetos de habitação social implementados nos anos 60. Essa região possuía diversas conexões urbanas com o *Harlem* facilitando a mobilidade e as trocas culturais entre essas duas áreas. Um exemplo apresentado por Naison dessa mescla racial são as escolas. Nesses ambientes, crianças e jovens tinham contato com inúmeras

---

<sup>23</sup> Disponível em <https://www.fania.com/products/heavy-smokin>, acesso em 11/2019.

<sup>24</sup> Links para audição:

<<https://www.youtube.com/watch?v=v1HDT1tknTc>>

<<https://open.spotify.com/track/4pbG9SUmWivsROVLF0zF9s?si=Fd9lKvPOSB2UgqF4jAVQLA>>

culturas diferentes e participavam de projetos musicais. O próprio Dwight Brewster (2020)<sup>25</sup> relata em entrevista que o seu primeiro contato com a música latina foi no ensino médio onde ele tocava em uma banda de *jazz*.



Fotografia da turma do 7º ano de 1961 *Herman Ridder Junior High School* em Morrisania.  
Fonte: NAISON, Mark. Migração e criatividade nos bairros do Bronx, 2010, p. 219. Fotografia da coleção pessoal de David Greene.

Como estudioso do movimento *Hip Hop* (gênero surgido no mesmo contexto da *Salsa*), Naison pensa esses espaços multirraciais e suas expressões artísticas como impulsionadoras de uma “criatividade musical”.

[...] *Boston Road, Prospect Avenue, Westchester Avenue, e Southern Avenue*, dispunham de uma extraordinária panóplia de clubes nocturnos, teatros e clubes sociais que não só apresentavam as principais tradições musicais da diáspora africana da época – *rhythm and blues, be bop, big band jazz, calypso, mambo*, música afro-cubana – mas também criavam a base onde músicos de diferentes tradições se podiam ouvir uns aos outros, tocar uns com os outros (*jam*) e criar novas formas musicais. (NAISON, 2010, p. 219, 220)

Com isso, o elevado número de sonoridades presentes naquele ambiente e o entrecruzamento de influências culturais resultou em uma erupção de criatividade musical em que se desenvolveu gêneros híbridos carregados de uma imensa pluralidade sonora. Sabemos que estes encontros e cruzamentos ocorreram de maneiras desiguais e que a realidade

---

<sup>25</sup> Dwight Brewster, pianista e co-produtor do álbum *El Malo*, concedeu uma entrevista a mim em janeiro e fevereiro de 2020. Essa entrevista trouxe detalhes únicos sobre o processo de construção do álbum e sobre a realidade social estudada. Para além de músico, Brewster também é um estudioso e entusiasta da música deste período. Considero de extrema importância os relatos de indivíduos que presenciaram todo este processo.

estadunidense sempre trouxe muitas complicações para populações excluídas, em especial a população negra. Apesar dessas assimetrias, a diversidade cultural destacada aqui foi essencial para a produção das práticas sociomusicais aqui investigadas.

A década de 60 foi marcada por muitas rupturas nas concepções estéticas musicais no universo caribenho nova-iorquino. A geração que se tornou jovem neste período foi bombardeada por grandes transformações culturais e tecnológicas e acabou se adaptando (querendo ou não) a constante novidade e a readequações. Ao longo de poucos anos, lidaram com o impacto do *Rock*, dos movimentos pelos direitos civis dos negros, da Guerra do Vietnã, da intensificação da Guerra Fria com a Revolução Cubana, do movimento *hippie*, da criação dos movimentos políticos como os *Young Lords*<sup>26</sup> e os Panteras Negras, da influência da música afroestadunidense comercialmente rotulada como *Rhythm n' Blues*, da emigração em massa de caribenhos para os EUA e de uma rápida evolução nos meios de comunicação e das tecnologias da informação. Este último, se tornou um movimento que se estende até a atualidade e as transformações dessa época podem ser até tímidas se compararmos aos padrões atuais.

O “novo” se tornou parte constituinte do entendimento de mundo e das concepções estéticas da maioria das pessoas que se formaram neste contexto. As identidades destes indivíduos, portanto, surgem no interior de uma descontinuidade incisiva constituída a partir da aceleração das transformações e do distanciamento entre uma noção de passado e futuro. Nesse sentido, o historiador Reinhart Koselleck (2006) entende a contemporaneidade como um espaço de choque entre gerações que não conseguem projetar no futuro suas experiências passadas devido à aceleração das transformações. Estabelecem, assim, uma posição desajustada em relação ao tempo. Esse *não-lugar* também é discutido por Stuart Hall (1992) no processo de construção identitária dos sujeitos inseridos neste contexto temporal<sup>27</sup>.

O sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas. Correspondentemente, as identidades, que compunham as paisagens sociais "lá fora" e que asseguravam nossa conformidade subjetiva com as "necessidades" objetivas da cultura, estão entrando em colapso, como resultado de mudanças estruturais e institucionais. O próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático. (HALL, 1992, p. 12)

---

<sup>26</sup> Movimento político surgido na década de 60 formado, principalmente, por porto-riquenhos e descendentes de porto-riquenhos que se assemelhava às práticas dos Panteras Negras. A principal reivindicação do grupo era o direito à autodeterminação de Porto Rico e de outros países colonizados.

<sup>27</sup> Os debates sobre os conceitos de pós-modernidade, pós-colonialidade, modernidade tardia e contemporaneidade não serão necessários aqui. Entende-se, portanto, que o contexto analisado será sempre o pós-guerra e o início da segunda metade do século XX a partir da evolução dos meios de comunicação e da propagação de informações.

Esse processo reflete em complexos culturais extremamente dinâmicos que impactam diretamente nas práticas sociomusicais. A quantidade de elementos nas canções produzidas neste cenário são muito diversos e projetam artisticamente um pouco dessas transformações estruturais.

Um dos frutos desse ambiente híbrido e multicultural novaiorquino foi o surgimento do *Boogaloo*: um gênero musical que mesclava as heranças musicais caribenhas com o *Rock* e o *Rhythm n' Blues*. Nicolás Ramos Gandía (2000) sugere que o surgimento desse gênero também estava ligado à necessidade de adequação mercadológica dos músicos caribenhos que deveriam atender as demandas da época incorporando o aspecto caribenho que estava um pouco apagado naquele cenário. Apesar do seu caráter passageiro, esse gênero obteve êxito naquele momento e, com certeza, marcou a música popular da década de 60. Um dos principais representantes desse movimento foi Joe Cuba (que posteriormente irá se tornar um estuendo salsero), um típico *nuyorican*. O principal álbum desse gênero foi do sexteto de Joe Cuba, intitulado *Bang! Bang! Push, Push, Push*. O single *Bang! Bang!*<sup>28</sup> nos revela os principais traços desse gênero. Para além da estrutura musical, também evidencia alguns dos impactos artísticos das interações culturais daquele cenário.

A canção descreve a sensação de perceber uma pessoa através de elogios e da repetição da expressão *bang bang*. Essa repetição funciona como um coro que está presente na maior parte da canção. Além de sedução e atração, os versos também pressupõem o baile e o ambiente da pista de dança. A predominância do inglês nos revela o trânsito cultural e o público-alvo da composição. O formato de orquestra utilizado conhecido por *Charanga*<sup>29</sup> já é um rompimento com as tradições da década de 50, pois é uma agrupação bem menor em comparação às *big bands*. Para além do arranjo musical, a necessidade de grupos menores surgiu no momento de decadência dos ritmos caribenhos no início da década, fruto dos processos políticos e culturais da Revolução Cubana e da explosão do *rock* e bossa nova.

---

<sup>28</sup> Links para audição:

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

<<https://open.spotify.com/track/0gbeHMR4ESdykYOwWQ3PBw>>

<sup>29</sup> O formato *Charanga* já estava bem presente nos grupos de *Son cubano* nas primeiras décadas do século XX. A sua repopularização ocorreu neste período da década de 60 quando muitos grupos já não possuíam os recursos e estruturas para manter uma *big band*. Normalmente uma *Charanga* possuía entre 6 a 8 integrantes, mas esse número poderia variar dependendo do tipo de apresentação ao vivo ou da gravação em estúdio. Este retorno foi marcado por algumas readequações como a adição de piano, trombones, conga e timbales e a retirada de violinos, flautas e trompetes. Neste caso específico do sexteto de Joe Cuba, a formação era composta por piano, baixo, conga, timbales e vozes.

Além disso, a ausência de metais produz uma diferenciação considerável com este passado. A melodia é produzida, principalmente, pelo piano que, junto com as vozes, se torna o protagonista dentro da canção. O número de percussões caribenhas também marca uma presença forte no ritmo que é acelerado com pausas e retornos progressivos que concedem momentos de êxtase em diversas partes da música. O *Soul*, *Funk* e *Cha Cha Cha* apresentam uma influência explícita na canção, apesar de se tratar um gênero novo na época (*boogaloo*). A ausência de metais acaba deixando mais espaço para a escuta de outros instrumentos como o baixo e o piano. Improvisos com a voz são produzidos ao final da canção, característica que, posteriormente, se tornará um dos pilares vocais da *salsa* e já aponta uma grande influência musical caribenha. A vocalização preenchida por diversas vozes e frases aleatórias ao fundo produzem um clima de festa e desfrute coletivo. A suposta plateia que participa da gravação foi incorporada ao coro que já era tradicional dentro das músicas caribenhas nos EUA.

Um outro grande nome do *Boogaloo* é Ray Barretto, que também será uma grande expoente da *salsa* nos anos 70. Ray começou sua carreira no início dos anos 60 e foi um dos precursores do *Boogaloo* com a canção *Watusi*. Este músico é um grande exemplo para essa pesquisa pois consolidou sua carreira na década de 60 e representa grande parte das transformações musicais deste período em sua obra. Em 1968, lança o álbum *Acid*. Este traz um resultado de suas influências pela década de 60 com inúmeros traços musicais que mesclam características do *Boogaloo* com aspectos da música caribenha. Na música de entrada (*El Nuevo Barreto*<sup>30</sup>) do álbum ele apresenta, qual será a proposta deste “novo”.

A todos los polos que quieren gozar  
El Nuevo Barretto te invitar a bailar

O assunto principal gira em torno de uma apresentação seguida de um convite ao baile. O “novo Barretto” refere-se ao primeiro álbum deste artista produzido na gravadora *Fania* após alguns anos na gravadora *United Artists – Latin*. Portanto, “este é o novo eu, venha dançar com a gente”. A canção possui poucos versos e abre bastante espaço para os instrumentos. O uso da língua espanhola em toda a música nos mostra uma mudança no eixo de influência cultural e público-alvo (hispanos). Nesse momento, os instrumentos de maior

---

<sup>30</sup> Links para audição:

<<https://www.youtube.com/watch?v=b2F2cKIRDvM>>

<<https://open.spotify.com/track/5lhspnskOaqA8i6lr8brg8>>

identificação com a tradição caribenha nova-iorquina já começam a ser resgatados e incorporados ao *Boogaloo* como os metais e outras percussões. A presença dos trombones também evidencia uma tendência estética da época. O piano segue sendo um dos protagonistas da canção, junto com os metais. Os improvisos na vocalização aliados a uma letra reduzida geram um clima de descontração e divertimento. As palmas junto com o coro do *Boogaloo* também permanecem (influência direta da música gospel afroestadunidense), porém a conga (tocada pelo próprio Ray Barretto) executa maiores giros e repiques improvisados, uma das características das canções deste artista. Em uma perspectiva linear, pode-se notar que essa canção se encontra em um momento de transição: os traços do *Boogaloo* seguem fortes, porém algumas coisas do resgate à tradição caribenha (que posteriormente será chamado de *salsa*) já estão bem nítidas.

O trombone ganha um grande destaque dentro da música caribenha como um todo. Essa mudança suave moderna aos ouvidos jovens dessa época. Seu som imponente e mais grave se alinha com as sonoridades urbanas e afasta um pouco a nostalgia do tradicional trompete caribenho. No documentário *The Salsa Revolution* da PBS (2009), a narração chega a sugerir que os trombones representariam as buzinas dos caminhões que preenchiam o cenário sonoro da grande cidade.

Essa ênfase no trombone surgiu no início da década com músico *nuyorican* Eddie Palmieri que atualmente é um grande nome dentro da música caribenha. Ainda em 1962, junto com sua orquestra, Eddie lança o álbum *La Perfecta*<sup>31</sup>. Apesar de ainda conter muitos aspectos estéticos da década de 50, este álbum traz uma nova maneira de fazer música. Uma forma mais espontânea de usufruir de todas as influências musicais daquele ambiente multicultural. Essa mudança, aliada a outras no âmbito temático, rítmico e melódico, irá ser o propulsor inicial para experimentações de diversos outros artistas. Rondón, mais uma vez, traz muita lucidez na descrição deste processo. Para ele, esse novo estilo nascente de música possuía três bases principais.

1) el uso del son como base principal de desarrollo (sobre todo por unos montunos largos e hirientes), 2) el manejo de unos arreglos no muy ambiciosos en lo que a armonías e Innovaciones se refiere, pero sí definitivamente agrios y violentos, y 3) el toque último del barrio marginal: la música ya no se determinaba en función de los lujosos salones de baile, sino em función de las esquinas y sus miserias; la

---

<sup>31</sup> Links para audição:

<[https://www.youtube.com/watch?v=XLftm63AtE&list=PLmbOy2IV6ETYEITywHzCXCKP\\_MzRWQ3Qx](https://www.youtube.com/watch?v=XLftm63AtE&list=PLmbOy2IV6ETYEITywHzCXCKP_MzRWQ3Qx)>

<<https://open.spotify.com/album/4liKxyGrS8g2QCVweQv7Pp?si=TZAwy7ZJQ3O22iVXaBBUcw>>

música no pretendía llegar a los públicos mayoritarios, su único mundo era ahora el barrio. (RONDÓN, 1980, p.37)

Aqui é possível reconhecer a primeira semente para a *salsa*. Sobre isso, Rondón conclui na mesma linha: “[...] es este barrio, precisamente, el escenario que habría de concebir, alimentar y desarrollar la salsa” (p.37). Mas alguns anos de remodelações e readequações musicais ainda seriam necessários para esse florescimento.

Nessa primeira metade da década, a gravadora *Alegre Records* e a divisão da latina da *United Artists* concentravam grande parte dos artistas de música caribenha-novaiorquina. A primeira, inclusive, gravou o álbum *La Perfecta* citado anteriormente. Foi o selo *Alegre* também que produziu o exitoso álbum *Pacheco y su Charanga* em 1960 que, ao surfar na moda do gênero *pachanga* do início da década, apresentou ao público o multi-instrumentista dominicano Johnny Pacheco, fundador da *Fania Records* que será abordada mais adiante.

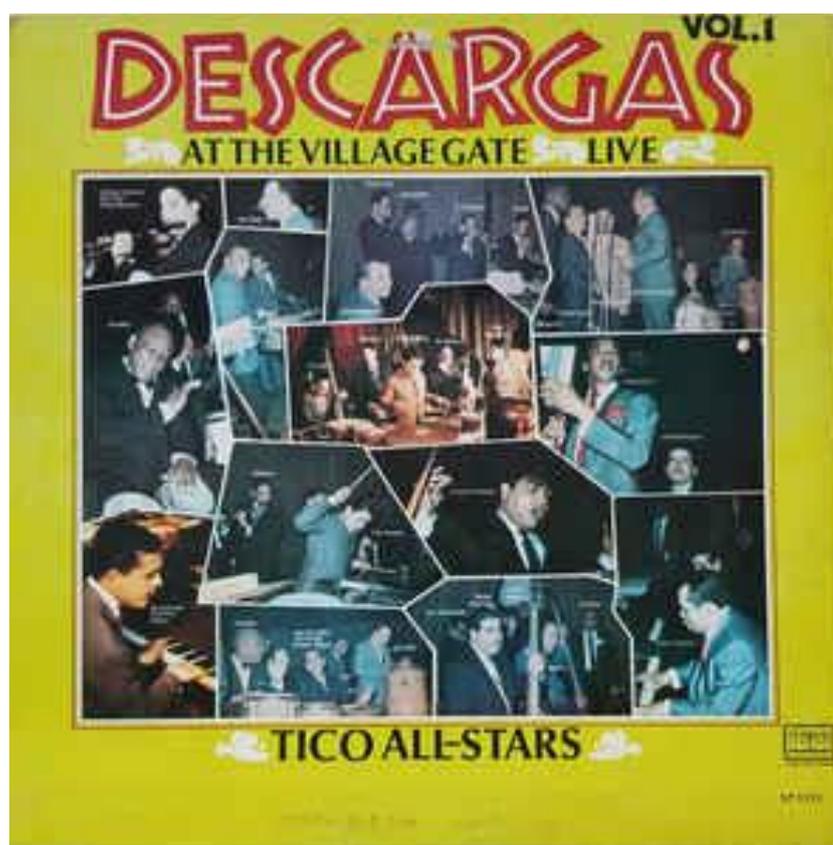
Junto aos clubes noturnos, essas gravadoras fomentavam o encontro de diversos músicos reconhecidos no cenário para as *descargas*, conhecidas também como *jam sessions latino*. Assim como as *jam* citadas anteriormente por Mark Naison, esses encontros exploravam ao máximo as capacidades criativas desses músicos e produziam diversos intercâmbios musicais. Com o *El Palladium* já em decadência, estes novos espaços representavam a efervescência do cenário musical caribenho em Nova Iorque e reuniam os principais nomes e estéticas musicais jovens. Rondón defende que a “riqueza musical” dessas *descargas* tenham influenciado diretamente no desenvolvimento de gêneros como o *boogaloo* e a *salsa* pois elas “se convirtieron en una especie de taller cerrado en el que los músicos pudieron experimentar a sus anchas las más diversas sonoridades” (p. 60). Esses ambientes, então, representam os impactos estruturais da década de 60 comentados anteriormente uma vez que possuem a novidade como um pilar do fazer artístico. Rondón complementa na mesma página: “los músicos de este período, pues, se caracterizan por la versatilidade, por esa habilidade obligada que los llevaba a una experimentación continua”.

Ao perceber o valor dessas *descargas*, a *Alegre* (que neste momento já havia se tornado *Tico-Alegre* por ter sido vendida) lançou o álbum *Descargas At The Village Gate – Tico All-Stars*<sup>32</sup> em 1966. A ideia seria reunir alguns dos maiores artistas da música latina de Nova Iorque daquele momento em uma apresentação ao vivo cheia de improvisos e arranjos. O álbum fez tanto sucesso que essa mesma experiência foi repetida diversas por outros selos

---

<sup>32</sup> Link para audição: <<https://www.youtube.com/watch?v=usSwK557xJ0>>.

ao longo dos anos. O que nos interessa notar é que este álbum é um termômetro para o que estava por vir nos anos seguintes. Ele é um exemplo concreto da experimentação de novas sonoridades e de um momento transicional da música caribenha. Este aspecto transicional se torna bem claro ao percebermos os músicos que integraram essa gravação. Alguns nomes bem consagrados como Tito Puente, Cachao López e Chano Pozo estavam ao lado de novos talentos da época como Joe Cuba, Eddie Palmieri, Ray Baretto, Cheo Feliciano, Joe Quijano, Riche Ray, Johnny Pacheco, etc. Esses novos talentos se tornarão nos anos 70 alguns dos grandes nomes principais da *salsa* de proporções mundiais. Metaforicamente, essa reunião seria uma entrega da tocha da música caribenha-novaiorquina para estes novos artistas. Talvez esta gravação tenha sido a maneira mais eficaz de registrar musicalmente um pouco da explosão criativa vivida por essa geração que cresceu no centro de um processo migratório de intensa hibridização cultural e assimilação de novas informações.



Capa do Disco de 1966 da *descarga* gravada no *Village Gate*.

Fonte: [www.discogs.com](http://www.discogs.com).

Um ano mais tarde, em 1967, será lançado o disco no qual esta pesquisa se centra no capítulo 3: *El Malo*. O processo por trás desse lançamento se aclara quando voltamos um

pouco no tempo para analisar a criação da sua gravadora *Fania*. Em 1963, Johnny Pacheco já possuía uma fama internacional após o lançamento do seu álbum *Pacheco y su Charanga* pela *Alegre Records*, além de outros lançamentos pelo mesmo selo. Porém, ao final deste ano ele decide se juntar ao empresário Jerry Masucci e lançar sua própria gravadora, a *Fania Records*<sup>33</sup>. Não se sabe ao certo as motivações pessoais que levaram ao rompimento de Pacheco com a *Alegre* para criar outro selo. O que se pode dizer é que esta primeira se encontrava em declínio neste momento e teve que ser vendida em 1966. Esse processo, aliado a uma explosão de novos artistas no cenário musical, criou um terreno fértil para o crescimento da *Fania* como selo discográfico.



Jhonnny Pacheco e Jerry Masucci nos inícios da *Fania*.

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=rM6am14Z2fA&t=3634s>

Masucci e Pacheco começaram então a buscar novos talentos que teriam o potencial de dar algum retorno financeiro e midiático para a gravadora. Pacheco se tornou o principal produtor e, ao mesmo tempo, continuou lançando seus álbuns agora sob o selo *Fania*. Essa busca por novos talentos também se justificava pela capacidade estrutural e financeira da gravadora naquele momento que não condizia com artistas mais renomados. Dwight Brewster (2020), por exemplo, conta que conheceu Pacheco através de Al Santiago e Charlie Palmieri (que eram ligados a *Tico Alegre Records*) que o viram em uma apresentação de *jazz* em uma feira musical quando ele ainda estava no ensino médio. Deste modo, novos talentos de diversas nacionalidades eram reunidos nessas gravadoras e expandiam a capacidade artística e criativa das produções musicais.

---

<sup>33</sup> Este nome possui a inspiração no *son* cubano de Reinaldo Bolaño, intitulado *Fania*. (GANDÍA, 2000, p. 19)

Porém, Gandía (2000) nos alerta para o fato que a indústria fonográfica estadunidense, em meados dos anos 60, estava mais voltada para a bossa nova brasileira que havia ocupado grande parte do espaço da música tropical/latina nos EUA neste período – fato que corrobora com a relação que Rondón faz da ascensão da bossa nova com a Revolução Cubana. Com isso, a música caribenha-novaiorquina passava por momentos difíceis de decadência que eram levemente recuperados pela febre do *boogaloo* e pelas *descargas*.

Ainda assim, entre 1965 e 1967, *Fania* assinou contrato com alguns nomes que se tornaram grandes estrelas alguns anos depois. Entre eles estavam Larry Harlow, Ismael Miranda, Bobby Valentín, Hector Lavoe, Ray Barreto e o próprio Willie Colón, principal artista do álbum que analisaremos no capítulo a seguir. Este último foi a primeira grande contratação da gravadora pois já possuía uma carreira consolidada no cenário novaiorquino. Os outros, porém, eram mais jovens e inexperientes, no entanto representavam um movimento musical que crescia cada vez mais entre os jovens latino-americanos: pequenas agrupações que buscavam inspirações em ritmos caribenhos tradicionais como o *son* e o *guaguancó* e os reinterpretavam sob a estética da realidade migrante marginal de Nova Iorque. Eu opto por denominar este momento musical de pré-salsa, pois é em cima desta prática que a *salsa* como gênero irá se consolidar nos anos posteriores. Por estar em contato direto com novos músicos e novas sonoridades, esse movimento acabou se tornando uma característica central da *Fania* que procurou explorar ainda mais este tipo de música e o seu público.

Uma produção musical que exemplifica bem este momento é o primeiro álbum produzido em 1965 pela *Fania*, *Heavy Smokin*<sup>34</sup>, com o primeiro artista a assinar um contrato com a gravadora, Larry Harlow, conhecido por *judío maravilloso*. A agrupação musical sob a liderança do pianista Harlow passaria a se chamar *Orchestra Harlow*. Este músico, ao contrário da maioria, não possuía uma origem latina, porém pertencia ao universo musical do *barrio latino* desde a infância, assim como muitos judeus que ocupavam o *Harlem* e o *Bronx* desde as décadas de 40. O álbum contém uma grande diversidade de ritmos e sonoridades. As faixas se alternam livremente entre *sons cubanos*, *boleros*, *guaguancó*, *bomba porto-riquenha chá chá chá*, *mambo* e outros. A estética marginal presente desde a capa do álbum até na maneira de tocar e cantar também é um traço marcante desse novo movimento musical. Muitos dos músicos já detinham um certo destaque neste cenário e, portanto, foi uma grande

---

<sup>34</sup> Links para audição:

[https://www.youtube.com/watch?v=xge5J\\_yZ7QU&t=1406s](https://www.youtube.com/watch?v=xge5J_yZ7QU&t=1406s)

<https://open.spotify.com/album/4JpwFAugX0S4nmRNkZd4Su?si=SKHQOR0SUSBOHbHtuCGDhFg>

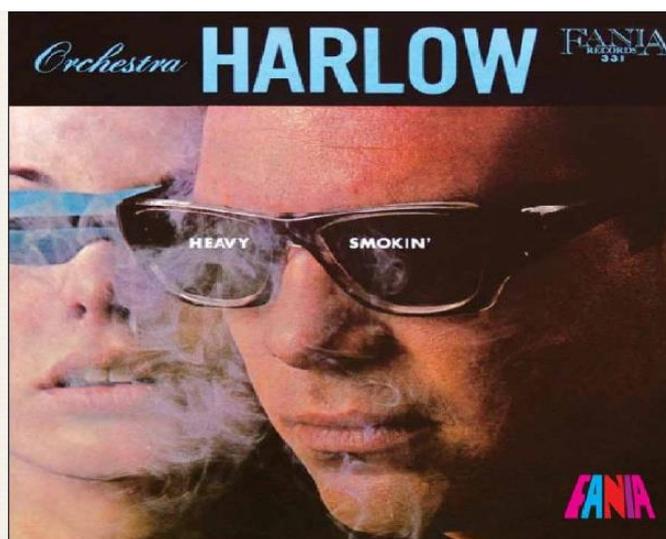
aposta de *Fania* que teve grande aceitação do público. O próprio Larry Harlow descreve como foi este primeiro contato em um dos encartes do álbum:

Después de seis meses tocando en Chez José todos los viernes a la noche, estábamos listos para hacer algo nuevo. Cuando terminamos el primer set de la noche, un hombre se presentó a sí mismo como Jerry Masucci, abogado de Nueva York. Dijo que estaba empezando una nueva compañía discográfica de música latina y que quería contratarme. Yo estaba loco de alegría y acepté que viniera su director de grabaciones la semana siguiente para ver a la banda. Fue otra noche lluviosa, y nosotros estábamos tocando para un club vacío cuando llegó el director. Era nada más y nada menos que el gran Johnny Pacheco. Esa noche cambió mi vida, dado que significó el comienzo de mi carrera como artista latino, y el principio de una aventura increíble: la de un joven blanco, estadounidense de origen judío, que conoció el éxito en el negocio de la música latina. (HARLOW, s.d.)

Nesse relato também é possível identificar a maneira como Masucci e Pacheco atuavam em conjunto no cenário musical, buscando talentos em lugares improváveis e estudando a capacidade artística dos músicos. Ademais, é importante observarmos o reconhecimento do próprio Harlow como sendo alguém de fora daquele meio latino (*joven blanco estadounidense*) evidenciando o caráter de diferenciação social que a música exercia.



*La Perfecta* (1962)



*Heavy Smokin'* (1965)

Se percebe uma clara diferença nas concepções estéticas nessas capas de álbuns acima. O primeiro é o álbum do grupo liderado por Eddie Palmieri que foi citado anteriormente. O segundo é o *Heavy Smokin'* de Larry Harlow que foi analisado no parágrafo anterior. Apesar do *La Perfecta* possuir uma sonoridade diferenciada, ele ainda trazia diversos traços estéticos dos anos 50. Já o *Heavy Smokin'* que foi bastante influenciado musicalmente pelo primeiro possui uma grande diferenciação com essa pompa da década de 50. Nele, o clima rebelde e marginal se destaca e revela uma pista sobre qual tipo de imagem musical a *Fania* estava começando a construir para a *salsa* que viria mais tarde. Essa estética urbana rebelde e

marginal começou a crescer e se consolidar na segunda metade da década de 60. Um exemplo desse processo pode ser visto no cinema com os filmes *Super Fly* (1972) e *Shaft* (1971). O primeiro conta a história de um branco porto-riquenho traficante, assassino e mulherengo que está prestes a morrer. O segundo já traz um personagem negro do *Harlem* que trabalha para uma máfia. Os dois constroem personagens maus como heróis. Com uma postura totalmente antiética, esses personagens eram totalmente positivados e sempre agiam para um bem maior (sobrevivência própria ou de terceiros). A valorização dessa narrativa foi apropriada com tudo pela *Fania* e por seus músicos e se adequava a realidade vivida pela maioria dessas comunidades latinas e afroestadunidenses. Essa adequação é bem expressa no filme *Our Latin Thing* (*Nuestra cosa*) produzido pela *Fania* em 1971.



Cenas de uma apresentação ao vivo da Orchestra Harlow sob o vocal de Ismael Miranda em uma rua do *barrio* nova-iorquino gravada pela *Fania* em 1971 no filme *Our Latin Thing* (*Nuestra Cosa*).

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=3m3-Gvz9wWw>

Alguns autores, como Leopoldo Tablante (2001) atribuem à *Fania* a criação comercial da *salsa* como uma marca. Porém, Carlos Arango (2010) expõe um consenso existente entre escritores, produtores e músicos que a primeira vez que a *salsa* foi utilizada para se referir ao estilo de música caribenha e/ou nova-iorquina de meados dos anos 60 foi através do DJ venezuelano Danilo Escalona. É possível perceber, portanto uma apropriação do termo *salsa* através da *Fania* que utilizou de uma referência informal da época para rotular comercialmente um movimento existente no âmbito de suas gravações. É válido lembrar que a denominação e disseminação de nomes para os estilos musicais é prática comum da indústria fonográfica e quase sempre esteve ligada ao interesse midiático e comercial.

Acompanhando os debates atuais sobre a *salsa* é perceptível que existe um consenso sobre quais artistas tocam *salsa*, porém a definição do gênero de maneira fechada em um consenso nunca existiu. Uma das maiores contribuições de Cesar Miguel Rondón talvez tenha sido a tentativa pioneira de definir o que é o gênero musical *salsa*.

La salsa, pues, no tiene nomenclatura, no tiene por qué tenerla. La salsa no es un ritmo y tampoco es un simple estilo para enfrentar un ritmo definido. La salsa es una forma abierta capaz de representar la totalidad de tendencias que se reúnen en la circunstancia del Caribe urbano de hoy; el barrio sigue siendo la única marca definitiva. (RONDÓN, 1980, p. 50)

Mesmo o *barrio* sendo colocado com marca definitiva, essa definição nos traz duas chaves de interpretações essenciais: 1 - a amplitude musical como marca específica e 2 - a representação musical do *barrio* – que nasce no *El Barrio* de Nova Iorque, o *East Harlem*, e encontra uma correspondência nas regiões marginalizadas do Caribe urbano. Analisemos cada uma dessas colocações.

Essa primeira interpretação encontra alguma aproximação com a ideia de que a *salsa* não existe musicalmente, somente como rótulo comercial. Neste caso, a *salsa* seria apenas uma junção de diversos outros gêneros pré-existentes. Trata-se de uma forma de mesclar livremente ritmos caribenhos. Essa opinião pode ser vista em sites, fóruns, entrevistas com músicos, etc. Esse tipo de opinião existe desde o surgimento da *salsa* no início dos anos 70:

La salsa fue duramente criticada, y no podía ser de otra forma, pues era música irreverente proveniente del barrio. Se decía que era música cubana vieja, que su nombre era una etiqueta para vender, que era música de gente baja. (GANDÍA, 2000, p. 23)

Mas é na segunda chave de interpretação que caminhamos para entender os aspectos que concedem um caráter excepcional para a *salsa*, além de esclarecer algumas das relações sócio-históricas feitas nesta pesquisa. Ao entender este gênero como um reflexo musical de uma condição social, trilha-se um outro tipo de visão que vai muito além da própria estrutura musical, mas não a deixa de lado. Este é o caminho trilhado por Rondón e que encontra uma grande aceitação no mundo da *salsa* até a atualidade. Entendê-la como uma linguagem marginal também ajuda a explicar a grande aceitação que o gênero encontrou rapidamente em todo o Caribe urbano. Esse movimento transterritorial faz parte de um processo de ruptura com a ideia de estado-nação, resultado do deslocamento em massas que reorganiza todas as dinâmicas identitárias (ANDERSON, 1983). Ainda neste raciocínio, Lara de Jesús (2003) considera a multiplicidade de questionamentos identitários (latinos, caribenhos, *neyorican*, porto-riquenha, etc) que a *salsa* carrega neste período embrionário. Porém, admite que o *barrio* (condição urbana marginal) seria o elo unificador dessas expressões culturais:

[...] el *barrio* es el hilo conductor de la *salsa*. Ésta no podía funcionar em salones de baile distinguidos, sino em las esquinas callejeras, um espacio creado por la emigración dominicana, puertorriqueña, panamenha, cubana, colombiana, etc., Nueva York, y um mundo cerrado colmado de claves y modos propios que reflejan la realidad de una comunidad unida por lazos culturales (reales o inventados). (JESÚS, 2003, p. 122)

Estes “laços culturais” se alinham adequadamente ao conceito de *habitus* de Bourdieu e articulam as interações entre os indivíduos e a forma de perceberem seu próprio mundo social. Não por acaso, a autora *neyorican* Jesús expande a delimitação de Caribe para o *barrio* latino em Nova Iorque.

Para além dessa conexão transfronteiriça concebida por um processo transidentitário, a prática da afirmação cultural por meio da música também é um ponto bem importante para entender este contexto. Como dito anteriormente, a *salsa* se constitui de uma livre execução musical baseada em ritmos tradicionais caribenhos e/ou nova-iorquinos. Portanto, existe um movimento de valorização de determinada cultura. Para Said (2003), o processo do exílio, muito recorrente no mundo pós-colonial, está sempre acompanhado do nacionalismo onde é desenvolvido um sentimento de pertencimento a uma comunidade extraterritorial. Hall (1992) enxerga que a situação diaspórica e a aceleração das transformações na modernidade tardia elevam os nacionalismos extraterritoriais ao fundamentalismo étnico, uma resposta direta ao receio de uma ruptura de um *habitus* pré-estabelecido. Sendo assim, a *salsa* articula, ao mesmo tempo, uma nova prática musical que estabelece uma conexão com os *barrios* (no sentido amplo) e um resgate cultural de uma tradição musical que acompanha o movimento emigratório e escancara uma alteridade inerente ao ambiente urbano multi-cultural nova-iorquino. Em outras palavras, o “novo” surge a partir da tradição e serve como ferramenta de delimitação e diferenciação das comunidades latino-caribenhas na cosmopolita Nova Iorque.

Angel Rivera (1998) analisa esse processo através da comparação com outro fenômeno musical que estourava naquele período: o *rock*. Este autor sempre ressalta o valor político e ideológico da *salsa* como uma “nueva manera de hacer música” (p. 103). Portanto, o *rock*, um dos gêneros mais presentes entre os jovens da época, muitas vezes era enxergado como o som da opressão cultural imperialista. Para uma sociedade como a porto-riquenha que lidou com a resistência cultural sempre vinculada à resistência política, a apreciação do *rock* representava muita coisa. No mesmo ambiente, a busca e revalorização de gêneros tradicionais caribenhos nos diz muito sobre uma demanda existente entre esses jovens imigrantes: a afirmação e resistência identitária através da música. Ainda com Angel Rivera, podemos pensar o significado da diferenciação entre *rock* e *salsa*. O autor analisa o *rock*<sup>35</sup> a partir do movimento de negação do passado e do presente (futurismo). Um rechaço total

---

<sup>35</sup> Se referindo, aqui, a um *rock* que já havia sido apropriado pela população branca estadunidense na década de 60. Portanto, essas análises de Rivera acerca do *rock* foram feitas com base no universo de signos e símbolos da população branca.

àquela sociedade dos subúrbios estadunidense de maneira a desestabilizar a paz daquele “falso paraíso”. Já na *salsa*, os jovens imigrantes enxergavam com mais afeto para o passado que ficou para trás em todos os aspectos: as referências de mundo, o ritmo cotidiano, os costumes, o clima, as paisagens, os sons ambientes, etc. Tudo isso faria parte de um passado que de alguma forma será positivado nas canções. O louvor à ilha *Borinquen* que vimos no capítulo anterior e que também aparece dentro do álbum *El Malo* deixa bem claro esse sentimento. Rivera, então, estabelece uma clara divisão que beira a dicotomia. O fato de não pensar em como o rock também foi apropriado por esses jovens imigrantes talvez deixa algumas lacunas à serem preenchidas, mas sua reflexão, ainda assim, é extremamente útil para pensarmos este cenário musical.

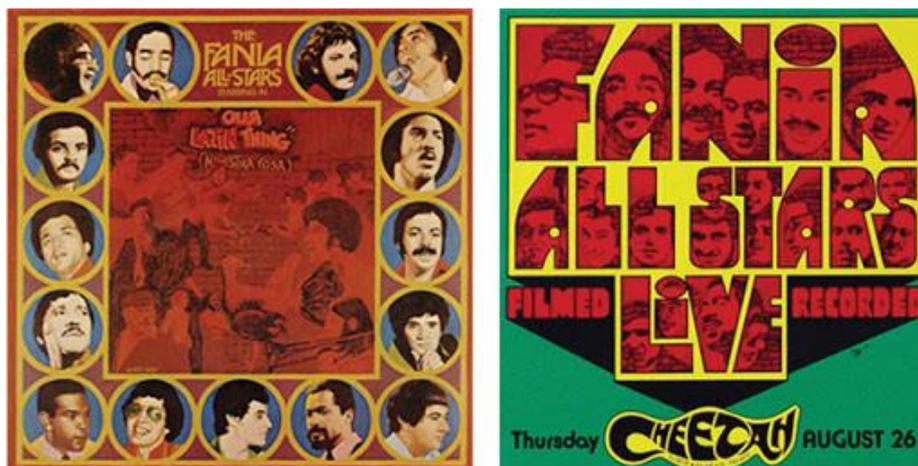
Toda essa trajetória de transformações da música caribenha-novaiorquina na década de 60 se concretizou em dois projetos ambiciosos da *Fania*. Em 1971 a gravadora reuniu seus principais artistas para um grande concerto no salão de baile *El Cheetah*<sup>36</sup>, ao estilo *descarga jazzística*. Esse grupo de músicos, batizado *Fania All-Stars*, ficou conhecido como a agrupação que deu o ponta pé inicial para a explosão da *salsa* como gênero consagrado mundialmente. Essa noite [que Arteaga (1994) chega a chamar de “apoteósica”] rendeu dois discos e marcou para sempre a história da música. Nela, estavam presentes Willie Colón, Ray Barretto, Johnny Pacheco, Larry Harlow, Adalberto Santiago, Cheo Feliciano, Bobby Valentín, Pete “El Conde” Rodríguez, entre muitos outros nomes que já estavam consolidados naquele cenário musical e que, após esse feito, se tornaram grandes estrelas mundiais. O segundo projeto da *Fania* no mesmo ano foi a gravação do filme *Our Latin Thing (Nuestra Cosa Latina)*. Nele aparecem vários trechos dessa apresentação ao vivo e diversas outras imagens do *barrio* e das gravações musicais nos estúdios *Fania*. A explosão musical da *salsa* representou uma grande transformação cultural que teve seu início marcado por esses dois produtos.

---

<sup>36</sup> Links para audição:

<<https://www.youtube.com/watch?v=67ILSbWcM-k>>

<[https://open.spotify.com/album/1XfrZU7zjQT9obvRbk1x0e?si=sYxYU7M3TSO70sKWL\\_WHZg](https://open.spotify.com/album/1XfrZU7zjQT9obvRbk1x0e?si=sYxYU7M3TSO70sKWL_WHZg)>



Contracapa e capa, respectivamente, do álbum gravado na apresentação no *El Cheetah*.

Fonte: [www.strut-records.com](http://www.strut-records.com).



Cenas da gravação da apresentação do *El Cheetah* extraídas do filme *Our Latin Thing (Nuestra Cosa Latina)*

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=W5LAEYGUeRo>

Apropriação, remodelagem e criação são movimentos que revelam muito sobre as dinâmicas identitárias no interior dessa sociedade migrante. Os processos constantes que nos falava Canclini (2003) de assimilação e confrontação caminham juntos, indissociáveis, neste contexto.

Mesmo com o exemplo de poucos artistas e poucas canções, é possível notar de forma mais concreta as transformações na música a partir do processo migratório. Esses deslocamentos em massa possibilitaram o entrecruzamento de diversas formas de pensar, sentir, agir e expressar em um movimento transnacional constante. Carlos E. C. Arango (2010) com o olhar a partir de Cali (cidade colombiana considerada atualmente a capital da Salsa), caracteriza essas práticas musicais através da ideia de resignificação urbana e uma penetração mútua transterritorial nesses espaços: uma remodelagem do significado de ser caribenho. Trata-se de um processo de articulação identitária que teve a música não como um simples reflexo das transformações sociais mas como um agente direto nessas transformações.

Diante da síntese de um processo tão complexo, a simplificação e a generalização acabam se tornando um grande risco para a pesquisa. A multiplicidade de fatores que fizeram

parte de tudo isso não são abarcadas em sua totalidade e infelizmente esse emaranhado de discursos sobrepostos dificultam os processos de análise. Porém, o uso da fonte musical talvez possa conferir uma maior amplitude no estudo do tema e, certamente, lança luz a um campo protagonista desses marcantes processos históricos.

Esse movimento de resgate de tradições musicais caribenhas sob uma nova estética urbana migrante marginalizada irá se fortalecer e se consolidar no cenário musical mundialmente a partir da década de 70. No entanto, entender a fundo os primeiros passos musicais deste fenômeno pode nos conceder uma compreensão mais satisfatória dessa realidade e das bases estruturais da *salsa*. Agora veremos de forma mais detalhada as cristalizações de todo esse processo através de uma obra musical e do seu artista criador que foram influenciados e influenciadores deste cenário.

## CAPÍTULO 3 – *EL MALO* DE WILLIE COLÓN



Willie Colón (à esquerda) e Héctor Lavoe (à direita) ao final dos anos 60  
Fonte: Smithsonian Latino Center

### 3.1. O álbum<sup>37</sup>

A fim de tornar as discussões anteriores mais palpáveis, propõe-se neste momento uma análise mais profunda do álbum *El Malo* de Willie Colón. Este álbum se insere num momento crucial da música caribenha. Todo o processo de efervescência cultural dos anos 60, passando por *Beatles*, decadência da música caribenha em Nova Iorque, ascensão da *bossa nova* nos EUA, *descargas latinas*, *boogaloo* e *pré-salsa* trouxeram a produção musical caribenha-novaioquina até este ponto. A situação sócio-histórica de migração e consolidação de latino-caribenhos em Nova Iorque e seus resultados artísticos estão bem presentes neste álbum. Além disso, entender melhor o conteúdo musical desse disco pode esclarecer os discursos, as estéticas e propostas sonoras pertencentes a este período.

---

<sup>37</sup> Apesar de importante, existem poucas informações sobre este álbum específico. Muitas lacunas ainda existem e muitos dos questionamentos feitos nesta parte da pesquisa não possuem uma resposta suficientemente esclarecedora. Para além da escuta e do conhecimento prévio, as principais referências para este capítulo são: a entrevista realizada em 2020 com o pianista e co-produtor do álbum Dwight Brewster; algumas linhas do livro “Musica del Caribe” de José Arteaga (1994) e o do “El libro de la Salsa” de Cesar Miguel Rondón (1980); o artigo sobre as capas dos álbuns de Willie Colón intitulado “Willie Colón: la música los temas y las carátulas en su discografía del 1967 al 1975” de Nicolás Gandía (2014); algumas comentários de alguns músicos, estudiosos e entusiastas e do próprio Willie Colón no documentário *The Salsa Revolution* (2009); e a descrição do álbum feita pelo DJ Lubi Jovanovic no site oficial da *Fania*.

*El Malo* foi produzido em 1967 na cidade de Nova Iorque, tendo como principal músico o compositor e trombonista *nuyorican* Willie Colón. Filho de imigrantes porto-riquenhos, nascido em 1950, tinha apenas 17 anos de idade no momento da gravação do álbum, porém já se apresentava desde os 14. Colón não possuía uma formação musical tradicional e executava o trombone de maneira bem peculiar. Para os ouvidos mais ortodoxos, soava terrível. Naquela época, ele vivia no *South Bronx*, região de grande concentração latino-americana (GANDÍA, 2014). Como um jovem de pais imigrantes que vivia em um espaço periférico de Nova Iorque, Colón acaba carregando muitas características de seu próprio contexto. A diversidade de influências culturais e a linguagem musical exposta nos capítulos anteriores exercem uma influência direta em Colón e se refletem nas composições deste álbum. Em entrevista mais recente, ele se recorda dos momentos em que assinou seu primeiro contrato com uma gravadora:

“Cuando firmamos el contrato mi madre era mi abogada. Yo tenía 16 años y como no podía firmar el contrato ella firmó por mí. Creo que ella tenía apenas 30 años y um título de secundário. Así que tenía la mejor representante.” (COLÓN, 2009, 1:01:25 – 1:01:41)

Outro personagem importante que estava dando os primeiros passos na música era o vocalista Hector Lavoe. Recém chegado de Porto Rico, o jovem Hector estava tentando construir sua carreira como cantor pelos diversos *clubs* de Nova Iorque utilizando seu nome original, Hector Pérez. José Arteaga (1994) conta um pouco como foi o primeiro encontro destes dois personagens:

Colón se había conocido con Héctor Lavoe a finales de 1966 en una calle del Barrio. *Mira, yo tengo una grabación, pero me falta el cantante, le había dicho Colón. A Héctor no le gustó y por eso respondió: No, yo tengo mi grupito. Willie insistió: Bueno, vamos a hacer una cosa. Tú grabas el elepé conmigo y luego te vas. A Héctor esto si le sonó. El tipo hablaba de verdad sobre un disco. Qué de viniera, al fin y al cabo era una oportunidad.* (ARTEAGA, 1994, p. 95 e 96)

A relutância de Hector demonstra a falta de prestígio que *Colón* e a *Fania* possuíam naquele momento. Mal sabia que aquele seria o passo inicial mais importante para uma das maiores carreiras artísticas dentro da *salsa*. Foi somente após seu contato com a *Fania* que os produtores sugeriram a troca por um nome artístico de origem francesa, Lavoe (“a voz” em português) e logo foi aceito por Hector. O estilo de canto mais caribenho com um manejo mais solto do espanhol, a execução de diversos jogos de palavras e improvisos vocais e a presença de palco carismática concederam a Hector uma grande receptividade entre o público latino em Nova Iorque. O sucesso da dupla com Colón ainda lhes renderia muitas outras produções e muita fama e prestígio para eles e para *Fania*.

Apesar de não aparecer muito na mídia e nos estudos sobre *salsa*, o pianista do álbum Dwight Brewster possui uma enorme importância nessa produção. É dele também a origem de muitas informações privilegiadas sobre todo esse processo pois, como já foi dito aqui (p. 41), ele me concedeu uma entrevista exclusiva em 2020. Além de tocar o piano e órgão de todas as canções, este músico também participou da produção e dos arranjos do álbum como um todo e fez parte diretamente (junto a Colón) da composição de algumas faixas (*Jazzy, Chonqui, Quimbombo* e *Willie Whopper*). Sendo assim, foi o único músico presente na banda e na equipe de produção. Brewster era um jovem negro estadunidense que vivia no *Bronx* e que sempre teve uma grande relação com o *jazz*. Seu contato com a música latina foi no ambiente escolar através dos projetos musicais e também durante sua infância quando *Machito y sus Afroclubans* se apresentavam no clube noturno do seu pai (*Salon Savoy*). Esses dois contatos exemplificam muito bem as interações culturais entre negros estadunidenses e imigrantes caribenhos abordadas nos capítulos anteriores. Após a gravação do álbum, Brewster teve que ir para o exército dos EUA, onde ficou até 1970. Quando retornou, Masucci e Pacheco já não queriam cumprir um acordo de contrato feito anteriormente e o pianista acabou ficando de fora do núcleo central da explosão da *salsa* no início dos anos 70. Além disso, também ficou sem o devido reconhecimento nos créditos do álbum. Sua vivência e seus relatos são de suma importância para esta pesquisa e para a história da música estadunidense.

Este LP (disco de longa duração) já em formato *stereo* foi o décimo terceiro álbum produzido pela *Fania*: era uma gravadora mais experiente agora, principalmente após a recente experiência com Ray Barretto. Porém, segundo Brewster, a gravação tinha sido pensada pela *Tico Alegre Records* e iria se chamar *Fuego en el Barrio*. Porém, a *Fania* negociou com Al Santiago e Charlie Palmieri (os dois principais nomes por trás da *Tico Alegre*) e a produção passou para as mãos de Masucci e Pacheco. A essa altura, a *Fania* já possuía um modo de operar específico: a tentativa de firmar contratos com muitos novos artistas no cenário novaiorquino caminhava junto a um projeto estilístico para suas produções que se voltava para o público caribenho e formulava uma estética musical urbana e marginal em cima de gêneros já consagrados naquele contexto.

A capa do *El Malo* (assim como a capa do álbum *Heavy Smokin'* exposta no capítulo 2) revela um pouco dessa estética proposta pelas produções da *Fania*. O porto-riquenho Nicolás Gandía (2014) escreveu um artigo sobre as capas dos primeiros álbuns de Willie Colón e elabora uma descrição muito interessante acerca desta capa em específico:

La carátula era una foto compuesta por dos imágenes de Willie Colón en un mismo fondo, en las que aparece bien acicalado, con chaqueta y “turtleneck” rojo para darle

un cierto aire de *Beatnik* (estereotipo mediático y superficial del movimiento literario “*Beat*” caracterizado por ser anti los valores del “*mainstream*” americano de la época, que tuvo su esplendor entre las décadas del 50 y 60 del siglo pasado). En la imagen del primer plano Willie aparece sentado, con gesto serio y no mira al comprador del disco, mientras que en la imagen que aparece al fondo está mirando al comprador con el mismo gesto de seriedad para contrastar con su rostro juvenil e imberbe. En esta carátula no se percibe una relación directa entre el título del disco, *El Malo*, y su diseño con una ambientación simple y el artista con un “*clean cut look*” que no muestra rasgos de maldad. La contraportada muy simple como era la práctica en esos años presenta las notas del disco y las fotos de Héctor y Willie. (GANDÍA, 2014, p. 4)





Capa e contracapa do álbum.

Arte gráfica: Shelly Schreiber

Fotos: Irv Elkin

Fonte: [www.fania.com](http://www.fania.com)

Ao contrário do que diz Gandía, é possível sim notar uma relação entre o título, *El Malo*, e a capa. O tom sombrio do ambiente se alia a expressão séria e o vestuário de Willie e reforça este título. Já a contracapa, não possui toda essa seriedade e expõe Lavoe como um dos artistas principais, fato que indique uma certa tentativa tímida de lançar os dois músicos como uma dupla. Essa exposição em dupla irá se fortalecer nos álbuns posteriores devido ao enorme sucesso de Lavoe.

Ainda que existisse a presença profissional das gravadoras, Dwight Brewster ressalta alguns traços amadores do álbum. A começar pela jovialidade da maioria dos músicos, praticamente adolescentes<sup>38</sup>. Em um trecho da entrevista, o pianista relembra os primeiros contatos com Colón e Joe Santiago (segundo trombonista do álbum):

Willie and Joe showed up to one of my sessions with trumpets, those two were terrible! (they were 14 or 15 years old at the time). However, they came back a few months later with trombones and weren't that bad.<sup>39</sup>

<sup>38</sup> Apesar da idade, alguns deles já eram músicos profissionais como o próprio Brewster. A formação musical nas escolas é uma das grandes responsáveis por isso.

<sup>39</sup> Tradução do autor: Willie e Joe compareceram a uma das minhas sessões com trombetas, aqueles dois eram terríveis! (eles tinham 14 ou 15 anos na época). No entanto, eles voltaram alguns meses depois com trombones e não eram tão ruins.

Rondón também analisa um pouco a qualidade musical da banda e do álbum, ressaltando a importância do contexto no impacto entre o público que obteve a obra.

[...]fue una de las peores bandas que jamás haya sonado en la música latina.[...] El disco, con toda la pésima calidad de la música, con las evidentes deficiencia que brotaban insistentemente a lo largo de los surcos, fue un éxito. Y este éxito, muy a pesar del rubor y las molestias que causó en los músicos; caribeños ortodoxos, es bueno que sea analizado en su justa medida. (p. 67)

O próprio Willie Colón (2009) se recorda da dualidade entre baixa qualidade musical e grande aceitação do público que possuía seu grupo: “Realmente sonávamos horribles. Era ruidoso y sonaba mal. Pero a los jóvenes les encantaba” (1:00:28 – 1:00:34). Essas afirmações nos trazem a uma discussão interessante. A questão qualitativa é tão essencial para a importância social e histórica de uma obra?

O formato *charanguero* utilizado para o grupo já tinha sido mais ou menos consolidado por Eddie Palmieri, Mon Rivera e Ray Barretto. Ele consistia em dois trombones (Willie e Joe), piano (Brewster), baixo (Eddie “Gua Gua” Rivera), vocal solista (Lavoie), vocais coro (Yayo El Indio e Elliot Romero) e o trio percussivo caribenho composto por congas (Mario Galagarza), bongô (Pablo Rosario) e timbales (Nick Marrero). Esse padrão de formação aponta um aspecto de convergência da época, em meio a uma grande diversidade de formas e expressões musicais. A maioria desses artistas estavam participando de sua primeira gravação profissional e depois disso se tornarão grandes nomes da *salsa*.

A ausência de mulheres em todas as etapas produtivas do álbum evidencia o caráter masculino que formava este cenário musical. Não se encontra muitas mulheres entre os grandes artistas da *salsa* nestes primeiros anos (e posteriormente também). Quando aparecem, são como vocalistas como o caso de Celia Cruz, conhecida como rainha da *salsa* e La Lupe que marcou os anos 60 com seu estilo *callejero* (das ruas) de cantar. A presença feminina no universo do baile caribenho, porém, já é um pouco maior. Ainda assim, este álbum e o contexto *salsero* revela uma clara predominância masculina e reflete alguns traços machistas da sociedade deste período.

Musicalmente, o álbum é bem variado e demonstra muitas tendências e influências do período. Entre as faixas é possível encontrar *son cubano*, *boogaloo*, *guaguancó*, *mozambique*, *bomba*, *jazz*, *mambo*, etc. Além de gêneros definidos, é perceptível também a livre combinação destes e diversos outros ritmos. A variedade de temas poéticos também é elevada. Entre estes temas estão presentes: a dança, a sensualidade, o nacionalismo porto-riquenho, o uso de drogas, a marginalização social, o suicídio, a religiosidade de matriz africana, etc. A preocupação em compor e executar as músicas dentro de uma estrutura métrica pré-

estabelecida não está tão presente. Esse fato reafirma o caráter diferenciado em que essa “nova maneira de fazer música” se firmava. Pode-se dizer, portanto, que a diversidade e a liberdade de mescla, sem dúvida, estão entre as características mais marcantes do LP.

É possível dividir as faixas em dois grupos<sup>40</sup>:

1 - *Boogaloo*: as faixas *Willie Baby*, *Skinny Papa* e *Willie Whopper* se enquadram no gênero *boogaloo* que estavam em alta neste momento. Essas faixas possuem a maioria das letras em inglês e acabam tendo uma influência mais estadunidense como o *rock*, *r&b* e música gospel afroestadunidense. Isso não significa quem não possuem influências caribenhas, porém elas são menores que no segundo grupo.

2 – *Pré-salsa*<sup>41</sup>: esse grupo é formado pelas faixas *Borinquen*, *El Malo*, *Chonqui* e *Quimbombo*. Nelas, o Caribe fala mais alto. Nenhuma delas se enquadram no mesmo gênero musical, porém possuem uma relação mais forte com ritmos caribenhos. Além disso, a maioria das letras são em espanhol. Aqui se encontra um tipo de tendência que será mais explorada nos álbuns posteriores tanto pelo grupo de Colón quanto pelo *Fania* como um todo. Resultando, assim, na *salsa* dos anos 70.

Apesar da falta de experiência da maioria dos músicos, o álbum surpreendentemente alcançou um considerável êxito para a época. Fato que evidencia uma demanda por este novo estilo entre o público caribenho e/ou estadunidense.

*El Malo* traz consigo um hibridismo cultural considerável e uma linguagem (musical e verbal) periférica latente. Ele expressa artisticamente as múltiplas narrativas que perpassam essas comunidades imigrantes e marginais no contexto urbano novaiorquino. Um registro único de uma assimilação musical de toda a enxurrada de informações pertencentes a este cenário. Para além do ambiente novaiorquino, o álbum, junto com a *salsa*, encontra uma correspondência direta em diversas outras sociedades demonstrando a amplitude e a transterritorialidade dos processos políticos e históricos da segunda metade do século XX.

### 3.2. Análises

Neste momento, serão feitas análises mais aprofundadas de cada música do álbum. As discussões feitas no capítulo de Introdução serão postas em prática para o maior

---

<sup>40</sup> A primeira música, *Jazzy*, não entrou nesta divisão por possuir elementos únicos e algumas características que se encaixam em ambos os grupos. Mais adiante ela será analisada mais profundamente.

<sup>41</sup> Como dito antes, as músicas de tendência mais *salsera* que foram produzidas no período em que a *salsa*, como gênero musical/comercial e como movimento social, ainda estava em construção eu denomino “*pré-salsa*”, pois neste momento a palavra *salsa* ainda não era utilizada para designar este tipo de música.

detalhamento do objeto de pesquisa deste capítulo 3. Na Introdução, diversos impasses não resolvidos foram apresentados e debatidos: esses impasses estarão presentes aqui. Esse modelo de análise que será utilizado não possui presunção de ser um modelo fechado e perfeito. Entretanto, nossa metodologia de análise foi formulada cuidadosamente, buscando intersecções virtuosas entre teorias da história que consideram a fonte musical e teorias da musicologia preocupadas com a contextualização sócio-histórica e repertórios não-canônicos.

Ao tratar do disco de maneira mais geral, a sistematização trabalhada por Marcos Napolitano (2002) e analisada aqui anteriormente nos é extremamente frutífera. A análise da letra e a parte musical serão realizadas de maneira separada, porém sempre marcando a relação intrínseca entre esses campos.

A análise de cada música será apresentada em uma tabela com três ou quatro colunas. Cada coluna representa uma categoria importante para análise. Essa categorização é feita com base na própria dinâmica das canções como, por exemplo, mudança de ritmo ou tom, entrada ou saída de um solo, início ou término de uma sessão de coro, etc. Esse esquema de tabela possui uma inspiração direta no modelo de análise musical feita por Ruben L. Caño (2005) e Philip Tagg (2011). As separações entre linguagem verbal/poética e linguagem musical permanecem neste momento. As “análises circundantes” na tabela serão apenas pistas sobre os temas que serão explorados mais adiante ao final da tabela. Além disso, os gráficos dos espectros sonoros das músicas após a tabela foram feitas a partir do programa *Audacity* e separados de acordo com a divisão das tabelas.

Essas análises circundantes (contextuais) feitas ao final seguirão a numeração pré-estabelecida na tabela. Neste momento, a referência à Tagg e Napolitano aparecem novamente. Apesar da parte contextual proposta por Napolitano estar mais presa à própria canção (produção, circulação, recepção, etc), realiza-se aqui também uma abordagem para além dessas questões, estabelecendo um diálogo entre os processos externos: políticos, sociais, culturais e a própria obra artística em si. Portanto, procura-se entender os processos que possuem uma relação (circundam) com aquele determinado trecho da canção. Essa categoria de análise é uma tentativa de extrapolar o âmbito estrutural das músicas e estabelecer conexões com os processos que foram debatidos ao longo da dissertação.

Dado o exposto, vamos às análises.

### 3.2.1 Willie Baby

#### Letra<sup>42</sup>

Baby!

I need baby

I need you

Oh you looking bang

I need baby

Oh pretty baby

The way you boogaloo

Oh you looking bang

Baby! Oh pretty baby

I can boogaloo

[...]

Way you dance make me crazy

Make me crazy why do way you boogaloo

Oye esa morena se bota

Cuando yo canto Willie Baby

Que rico que rico que rico que rico

Oye esa morena linda

Yo quiero bailar com ella

El Willie Baby quiere gozar mamá

Echa morena me tiene que escuchar

Que rico baila boogaloo

**Composição:** Willie Colón

**Links:** <<https://www.youtube.com/watch?v=XUDDQE-WnaE>>

<<https://open.spotify.com/track/1pdz7V7bK6qOjvapo4jWY>>

A segunda canção do álbum se destaca pela expressiva jovialidade do adolescente Willie com seus 17 anos de idade. Ela integra a lista de canções do álbum reconhecidas como

---

<sup>42</sup> A letra não está disponível na internet e foi transcrita pelo autor. Certos trechos não foram compreendidos.

*Boogaloo*. Após quatro minutos de *Jazz/Mambo* na primeira canção com um apelo mais técnico e instrumental, Willie surge com um som muito comum para os ouvidos jovens da época e com um arranjo menos complexo. A letra em inglês com um toque em espanhol e outros traços inovadores aparecerão sem perder a estética já consolidada do *Boogaloo*.

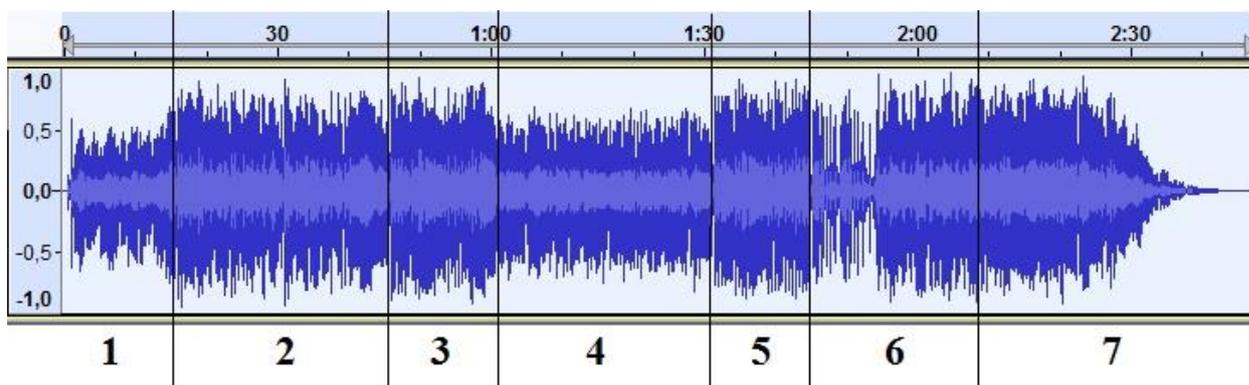
Na letra, *Willie Baby* traz a súplica amorosa como tema central e a referência ao *Boogaloo* está bem presente. Essas duas características podem ser verificadas em diversos estilos expressivos até aquele momento como o *Rock n Roll* e o *Chá Chá Chá*. Como uma típica música produzida para a dança, a letra explicita um diálogo sensual de apreciação com uma mulher a quem todos admiram e querem dançar. O canto acaba dividindo a música em 2 partes: a primeira parte é um coro em inglês que se intercala com o vocal solista (Lavoie) e se assemelha bastante com os coros dos grupos de *Rock* dos anos 60 como os *The Beatles*; já a segunda parte, o final, prevalece o espanhol e Lavoie assume uma postura de canto mais caribenha com improvisos e uma entonação mais livre e natural enquanto o coro intercala com “*Willie Baby!*”. A estrutura da letra é simples e reduzida dando lugar aos solos dos metais e aos improvisos do cantor, sendo esses dois últimos outra marca típica da música caribenha.

A linguagem musical que se soma à letra mantém um ritmo acelerado e dançante. O quadro de instrumentos é formado por baixos, piano, trombones, o trio percussivo e as vozes em trio com cantor solista. Os trombones e a voz produzem as linhas melódicas principais. O piano está presente em quase toda a música, fazendo a harmonia e enriquecendo o ritmo. O trio percussivo caribenho (timbales, congas e bongô) sustenta o elemento rítmico da canção conferindo seu aspecto dançante. O ritmo se assemelha à marcação do *Chá Chá Chá*, porém o resto dos componentes como a entonação vocal, a dinâmica de pergunta e resposta entre voz principal e coro, a marcação do piano e os giros percussivos acabam caracterizando a canção como um *Boogaloo*. Temos, nessa canção, um número um pouco maior de músicos se considerarmos os sextetos que geralmente tocavam o *Boogaloo*, porém ainda é bem reduzido em comparação às *big bands* dos anos 50 que ainda marcavam presença neste cenário. O piano bem marcado, a mistura de inglês com espanhol, a influência afroestadunidense principalmente nos coros e um ritmo dançante que faz lembrar o *Chá Chá Chá* são as características que conformam essa canção dentro do gênero *Boogaloo* ou *Shing-a-ling* (outro nome usado para esse estilo). Esse amálgama de elementos explicita a diversidade musical e cultural vivida pelas comunidades latino-americanas em território novaiorquino.

	<b>Minuto</b>	<b>Linguagem verbal/poética</b>	<b>Linguagem Musical</b>	<b>Análises circundantes</b>
<b>1</b>	Início – 0:15		Trombones e piano estabelecem um diálogo direto.	-Alternância entre trombones e piano (pergunta-resposta). -Rompimento cultural.
<b>2</b>	0:15 – 0:45	Súplica e admiração pela garota. A dança do <i>Boogaloo</i> é referenciada em meio às investidas de conquista.	A percussão se mantém constante e os trombones se silenciam para ceder espaço à voz. Neste momento, o piano produz marcações mais rápidas que o andamento da música. Há uma sugestão de urgência. Uma ressonância da temática de súplica da letra. Apesar disso, o compasso permanece fixo.	- Inglês predominante e repetições de padrões musicais daquele período.
<b>3</b>	0:45 – 1:00	Um processo de chegada ao êxtase de atração pela mulher ao vê-la dançar o <i>Boogaloo</i> .	A aceleração rítmica da percussão – emulando uma bateria de <i>rock</i> – cria um clima de expectativa crescente para atingir o êxtase. As vozes acompanham o aumento de velocidade dos instrumentos em tom de ansiedade. O trecho é finalizado por marcações em conjunto de todos os instrumentos e o grito do primeiro vocalista	-Cenário social de dança e sedução sendo sempre referenciado.

			determina a chegada ao êxtase.	
4	1:00 – 1:30		Os trombones ganham o comando da música com um solo de duas vozes, uma mais aguda outra mais grave	Destaque ao instrumento do músico principal.
5	1:30 – 1:44	Repetição do trecho 3.	Repetição do trecho 3.	Repetição do trecho 3.
6	1:44 – 2:08	Início do trecho em espanhol.	Outro trecho de aceleração crescente de todos os instrumentos juntos na mesma marcação. Porém agora, ao invés das vozes, são os instrumentos que produzem essa expectativa de aceleração.	-Influência direta de <i>hits</i> do <i>Boogaloo</i> . -Fortalecimento de padrões dentro do álbum.
7	2:08 – final	O eu poético segue admirando a mulher e seu jeito de dançar. A presença do espanhol confere algumas transições de sentido. O “baby” do início da canção se transforma em “morena” conferindo outra conotação que se distancia de uma tradução literal.	O andamento retorna para o ritmo principal da canção, sem os trombones e com um maior espaço para uma improvisação de Hector Lavoe (vocalista principal).	- A diferença do espanhol e o toque <i>boricua</i> na forma de cantar.

### Espectro sonoro do fonograma:



### Análises circundantes

1 – A maioria dos *Boogaloes* até então quase não possuíam instrumentos de metal. Os trombones introduzidos por Eddie Palmieri desde 1962 já exerciam uma grande influência entre os jovens. Porém, a produção de música mais voltada para a estética caribenha e o *Boogaloo* aconteciam de forma separada. Esses dois mundos começam a se misturar em 1967. O álbum *El Exigente* de Larry Harlow (também produzido pela Fania) é um bom exemplo desses novos estilos ainda mais mesclados. A presença do trombone (e do canto em espanhol posteriormente) representam o início de um movimento de resgate da cultura caribenha ocorrido no final da década de 60. Além disso, não se deve esquecer que Willie Colón foi apresentado ao mercado como um trombonista e, portanto, seria natural esse instrumento possuir um grande destaque dentro do álbum. Talvez esse fato tenha sido uma grande motivação para a gravadora *Fania* querer assinar um contrato com Willie.

2 – Esse coro de súplica e o ritmo do piano fazem uma conexão direta com o *rock* daquele período. O fenômeno dos *Beatles* nos anos 60 faz com que seja inegável a influência desse modelo nos jovens nova-iorquinos. Apesar do piano assumir uma postura mais voltada para o *rock*, a percussão continua com a marcação afrocaribenha por boa parte da canção, às vezes emulando uma bateria do *rock*. Demonstra, assim, a diversificação rítmica que pode ser verificada em muitos momentos.

3 – O baile e a canção quase sempre são intrinsecamente conectados quando se trata de música caribenha. A sensualidade da dança é expressada a todo momento e neste trecho ela se intensifica. Porém, no mesmo período, os espaços sociais dedicados para esse desfrute foram se deslocando dos grandes salões luxuosos para pequenas casas de dança ou até mesmo para o espaço público urbano. O endurecimento da realidade econômica dessas comunidades

pode ser uma das chaves de compreensão desse processo. Ainda assim, a música voltada para a dança e a sedução segue sendo um dos traços marcantes dessas expressões como vimos no trecho.

4 – O momento separado para o solo de trombones é uma marca específica deste álbum e reafirma algumas das análises feitas no trecho 1.

5 – O fato desse trecho se repetir talvez possa conferir a ele um status de refrão. Porém, esse tipo de aceleração crescente seguida de expectativa no canto geralmente pertence aos pré-refrãos no formato canção disseminado a partir do século XX. Os refrões são substituídos pelos coros responsoriais na maior parte do universo musical caribenho deste período.

6 – Na transição entre a parte em inglês e o final em espanhol se repete um padrão verificado em outras partes do álbum. A vocalização acompanhada da marcação uniforme dos instrumentos. Essa é uma característica presente em canções que ajudaram a difundir o *Boogaloo* como *Bang! Bang!* do sexteto de Joe Cuba e *Micaela* de Pete Rodríguez.

7 - Escolher um cantor de origem caribenha (Hector Lavoe) e fazer dupla com um instrumentista *neyorican* (Willie Colón) era uma receita de sucesso da gravadora *Fania* e do diretor musical Johnny Pacheco. O timbre, o sotaque e o jeito caribenho de cantar desses vocalistas se somavam às sonoridades da juventude latinoestadunidense. Acrescentar, portanto, um trecho em espanhol em um *Boogaloo* conferia um destaque caribenho para a canção e uma maior aceitação do público latino-americano nos EUA. É perceptível a maior liberdade vocal de Lavoe ao cantar em espanhol em comparação ao início da canção. Esses improvisos e adornos na voz estabelecem uma conexão direta com o caribe e reafirmam as conexões entre esses territórios. O êxito desse tipo de mescla iniciará uma transição entre o declínio do *Boogaloo* e a ascensão da *Salsa* que buscará cada vez mais esse resgate do Caribe que se percebe pontualmente ao final dessa canção.

### 3.2.2. Chonqui

#### Letra:

Chonqui el loco se mato,  
Por la venguenza que paso  
Chonqui el loco se mato,  
Por la venguenza que paso

Paso una mañana en el subway  
En vienty de roca way  
Oyendo la risa de lagente  
Miro sus zapatos y eran diferentes  
Chonqui el loco se mato,  
Por la venguenza que paso  
Chonqui el loco se mato,  
Por la venguenza que paso  
Pobre chonqui no supo que hacer  
Y sus zapatos trato de esconder  
Ese truco no le trabajo  
Y todo el mundo sus zapatos relajo  
Chonqui se mato,  
E mira mira pollo chonqui se mato  
Chonqui se mato,  
Por culpa de los criticones chonqui se...

**Composição:** Willie Colón e Dwight Brewster

**Links:** <[https://www.youtube.com/watch?v=c\\_fh0wY3K7A](https://www.youtube.com/watch?v=c_fh0wY3K7A)>

<<https://open.spotify.com/track/16z8r9uBq6V6VkC73QnJkY>>

*Chonqui* é uma das várias músicas do álbum que carrega o nome do pianista Dwight Brewster como compositor. Ela integra a parte mais tradicional do disco. A própria gravadora *Fania* (2007), nas palavras do DJ salsero britânico Lubi Jovanovic<sup>43</sup>, caracteriza essa faixa

---

<sup>43</sup> Além de escrever algumas descrições para o site oficial da *Fania*, Jovanovic também foi quem escreveu o encarte original do disco *El Malo*. Apesar de não possuir nenhum livro nem artigo dele à nossa disposição, sua descrição sobre o álbum no site da *Fania* segue sendo uma grande referência, tanto pelas informações cruciais quanto pela importância de sua pessoa em 1967. Disponível em <<https://www.fania.com/products/el-malo>>, acesso em 2019.

como um *Son Montuno*<sup>44</sup>, que é a variante mais utilizada como base na *Salsa* e possui uma inversão na marcação da clave. Apesar da tradição, pode-se enxergar alguns traços marcantes do álbum na música como a forte presença do trombone, o tema poético e o estilo próprio dos vocalistas, principalmente de Hector Lavoe. A cada canção a diversidade deste álbum é explicitada, constituindo-se um amálgama de múltiplos ritmos, gêneros, temas e estéticas.

Na letra, o tema central é bem atípico para a tradição alegre e tropical das músicas caribenhas nos EUA. Se trata de uma situação trágica de humilhação e suicídio com um forte apelo social. A situação apresentada se relaciona diretamente com os impactos da pobreza na vida cotidiana. O contexto de precariedade experimentado por esses imigrantes possivelmente serve de inspiração para a história contada. Na primeira parte, a estrutura é bem simples e conta com quatro estrofes, sendo duas delas dedicadas ao coro/refrão. A segunda parte é composta por solos instrumentais e vocais intercalados pelo coro principal.

A linguagem musical, assim como nas demais canções do álbum, acompanha o tema da letra. *Chonqui* possui um clima mais dramático na tonalidade Dó menor e uma forte presença de notas mais graves do piano. Mesmo este instrumento sendo mais expressivo nos *boogaloes*, aqui ele assume um caráter mais diversificado e é mais explorado. O fato do pianista Brewster ser um dos compositores talvez justifique essa diferenciação. Já o trombone de Willie Colón nunca está ausente, no entanto ele não possui um destaque tão expressivo como no resto do álbum, executando apenas algumas transições e pequenos solos. O trio percussivo mantém o caráter dançante mas acompanha o ritmo menos agressivo da música. Um exemplo desse acompanhamento mais contido é o maior uso das *campanas* dos timbales ao invés dos tambores. As vocalizações expressam toda a intimidade com a língua espanhola. Os giros e entonações na voz do porto-riquenho Hector Lavoe estabelecem um resgate imediato das tradições musicais caribenhas. A parte musical pode ser separada em 3: o relato trágico em quatro estrofes; o solo de piano; e a parte de extensão dançante com o coro e improvisos instrumentais e vocais (esta última coincide com a segunda parte da estrutura poética).

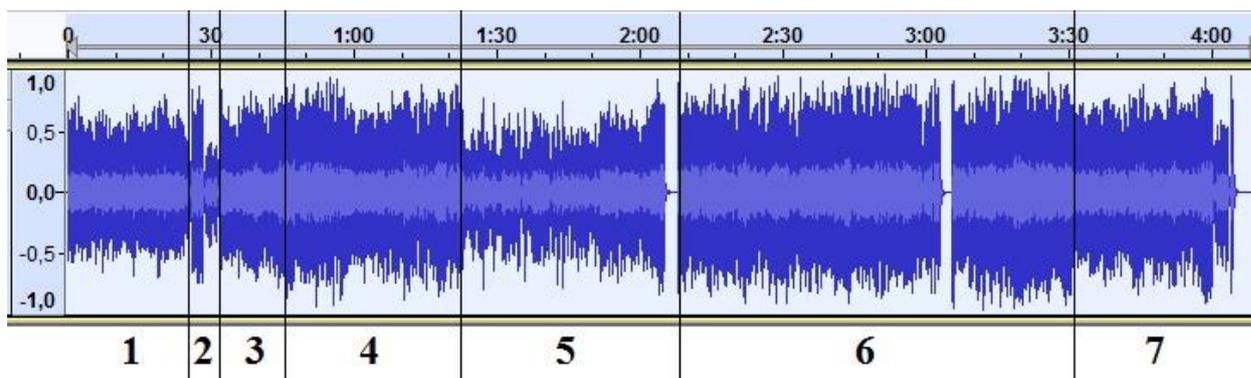
---

<sup>44</sup> Segundo o colombiano José Arteaga (1994), o termo *Changuí* é a denominação para um subtipo mais lento e antigo do gênero cubano *Son*. No entanto, o “*Chonqui*” que dá o nome para canção se refere ao personagem principal do relato presente na letra. Ainda assim, a música se trata de um *Son* e possui um compasso mais lento. Portanto é possível que o uso do termo também seja uma referência musical.

	<b>Minuto</b>	<b>Linguagem verbal/poética</b>	<b>Linguagem Musical</b>	<b>Análises circundantes</b>
<b>1</b>	Início – 0:25		Introdução de trombones e piano repetindo frases melódicas.	-Base rítmica clara e apresentada logo no início
<b>2</b>	0:25 – 0:32		Marcação de todos os instrumentos em tom de expectativa e posterior destaque do piano.	-Característica do <i>Boogaloo</i> presente em um <i>Son</i>
<b>3</b>	0:32 – 0:45	O relato começa pelo desfecho da história. O fato principal é previamente apresentado para depois ser explicado.	Início da parte cantada com o piano ecoando um acorde grave (Dó menor) que ressoa por um tempo aumentando o clima dramático. Os timbales permanecem afastados.	-Capacidade de tratar temas trágicos em cima de bases rítmicas dançantes.
<b>4</b>	0:45 – 1:23	Detalhamento da história com descrição de cenário urbano (metrô), ações e sentimentos. Destaque para o termo “loco” no refrão para se referir ao personagem, demonstrando a surpresa com o suicídio deste.	Os timbales fazem uma virada de transição para marcar a entrada de Lavoe. Esse mesmo instrumento é tocado de maneira mais suave em ritmo de <i>Cumbia</i> enquanto o vocal concede um sofrimento aos gritos cantados.	-Influência instrumental de Tito Puente -Tema trágico em contexto urbano -Mesclas musicais
<b>5</b>	1:23 – 2:08		Solo de piano na escala Dó menor e acompanhamento de maracas, conga e bongô. Ao final do trecho, há transição crescente de	-Instabilidade emocional do personagem representada através dos instrumentos ( <i>cluster</i> ).

			todos os instrumentos e um silêncio que garante um suspense e incertezas.	
6	2:08 – 3:31	Repetição do coro como um anúncio coletivo de uma triste notícia. Os improvisos vocais entre os coros acrescentam mais alguns detalhes para a narrativa.	Parte típica de improvisos da maioria dos músicos. Diversos repiques das percussões jogam com a base rítmica. Contraditoriamente, o piano, apesar de protagonista, se mantém em frases constantes. Outro silêncio acontece no minuto 3:03 repetindo o mesmo efeito anterior.	-Mescla de lamento e revolta -Total diálogo e interação entre o contexto poético e musical.
7	3:31 – final		Trecho muito parecido com o início da canção. Frases melódicas de trombone e piano que se repetem com pequenas alterações. Encerramento com evolução crescente de todos os instrumentos.	-Constância no ritmo até o final

### Espectro sonoro do fonograma:



#### Análises circundantes

**1** – As músicas caribenhas-estadunidenses produzidas nesse contexto normalmente possuem um alto grau de complexidade rítmica. Porém, *Chonqui* mantém a base rítmica bem firme durante todo o tempo. O *Son* com sua clave 3x2 em quatro tempos é o gênero que mais se destaca nessa obra resgatando, assim, a cultura musical cubana que ecoou por todo o Caribe, principalmente nas décadas de 1920, 30 e 40.

**2** – Apesar do *Son* guiar toda a canção ela possui traços de outros estilos musicais. Este trecho 2 é um exemplo de um recurso do *Boogaloo* muito utilizado em diversas partes do álbum. Junto com essa marcação de todos os instrumentos, o uso do piano também nos remete bastante aos *boogaloo's* do álbum. Essas mesclas (nem sempre perceptíveis) vão se constituir umas das principais características da *Salsa*: diversos elementos musicais, na maioria das vezes, em cima de uma base de *Son*.

**3** – Acompanhada pelo piano, a tragédia se anuncia logo no início. A característica dançante desses ritmos sugere uma relação com temas positivos, no entanto *Chonqui* surpreende ao abordar um triste relato em sua letra. Apesar das percussões aceleradas, o tom trágico é fortalecido pelo piano que produz efeitos dramáticos.

**4** – A entrada dos timbales junto com a voz de Hector Lavoe é muito significativa. A mescla comentada no trecho 2 pode ser verificada novamente neste momento com a *Cumbia* sendo incorporada na canção. Essa presença marcante e irreverente dos timbales possui uma forte influência do músico Tito Puente, um renomado timbaleiro e diretor de orquestra que pode ser considerado um dos pais da geração de músicos de Willie Colón. Além disso, o sucesso conquistado por Hector Lavoe posteriormente nos leva a crer que sua voz foi um dos maiores destaques deste álbum. A maneira de cantar como os grandes vocalistas de Porto Rico garante uma originalidade em uma música que pretende ser inovadora.

-Essa vocalização é essencial para aumentar o clima fúnebre da música. Ainda não se sabe a inspiração para este relato, mas é possível notar diversos elementos do contexto em que viviam esses imigrantes e descendentes de imigrantes. O cenário rural que antes florescia os *boleros* e *sons* agora dá lugar a um ambiente urbanizado. A cena dessa canção se passa no metrô e a pressão social é o eixo central da narrativa. A marginalização do sujeito da canção se deu pela via social e econômica e, assim, nos expõe uma realidade cotidiana de discriminação urbana sofrida por esses grupos.

5 – O protagonismo do piano surge de maneira singular neste trecho, normalmente dedicado para os instrumentos de metal. Este solo, após o triste relato, demonstra musicalmente o processo de desequilíbrio emocional causado pela situação de humilhação e um silêncio ao final com o suspense da morte.

6 – O coro que canta a triste notícia sugere um anúncio coletivo. Esse momento em que o coro continua e a maioria dos músicos produzem alguns improvisos já foram citados aqui diversas vezes e quase sempre estarão presentes nos ritmos caribenhos, principalmente nos mais dançantes. Porém, mais especificamente nessa música, as vozes recebem uma roupagem de lamento e revolta com o acontecido.

7 - Repetir o solo do início no final da canção é um recurso muito utilizado na música do século XX. Essa prática foi adotada nas produções caribenhas-estadunidenses. O ritmo constante citado no trecho 1 novamente pode ser evidenciado, provando que a proposta de estar sempre próximo da base de *Son* se confirma no processo de conclusão da música.

### 3.2.3. Skinny Papa

#### Letra

This is skinny papa dont you be a freak  
If you learn to boogaloo you can really be deep  
Look fat mama  
She's full as ice  
If you think a boogaloo you know is prity in nice  
Skinny papa come on and do the boogaloo  
Fat mama dancing so why can't you?

**Composição:** Willie Colón e Dwight Brewster

**Links:** < [https://www.youtube.com/watch?v=c\\_fh0wY3K7A](https://www.youtube.com/watch?v=c_fh0wY3K7A)>

< <https://open.spotify.com/track/0zT2GVZPi7pubacS64Cjab>>

Neste ponto, já é possível observar uma certa alternância de estilos no álbum. Com exceção das duas últimas canções, todo o resto é intercalado pelos dois grupos descritos anteriormente: *Boogaloo* e músicas mais próximas do Caribe (pré-*salsa*). Portanto, *Skinny Papa* acompanha o mesmo gênero que as canções *Willie Baby* e *Willie Whopper* nos trazendo um típico exemplo de sonoridade produzida e usufruída pela juventude deste período. Tendo 4:00 minutos de duração, *Skinny Papa* acaba dando uma atenção maior para a dança e desenvolvimentos instrumentais.

Na letra, *Skinny Papa* carrega elementos bem característicos do *Boogaloo* como o apelo para a dança e a referência ao próprio gênero musical. Como visto, a referência ao próprio estilo na letra é um traço bem marcante deste contexto em que a difusão se dava, principalmente, através da rotularização musical. Sabemos que as comunidades de imigrantes caribenhos se mesclavam e entrecruzavam em todos os aspectos com as comunidades afroestadunidenses (NAISON, 2010). Também sabe-se que o *Boogaloo* é um produto musical deste intercâmbio. Sendo assim, é possível identificar na letra de *Skinny Papa* (“papai magro” na tradução literal) uma referência a canção de 1942 *I Wanna a Tall Skinny Papa* da célebre Sister Rosetta Tharpe<sup>45</sup>, um ícone de grande influência para os músicos dos anos 60. Em um paralelo metafórico, Willie Colón adiciona a figura de uma mamãe gorda (*fat mama*) em contraste direto com o protagonista (*skinny papa*). Estes dois personagens se relacionam na canção enquanto o eu lírico direciona suas palavras para o homem. Este último não se solta para aproveitar o *boogaloo* que ele aprecia e, portanto, a canção se baseia em um esforço de convencimento através de um exemplo de uma mulher dançante. Tudo isso se desenrola no início da letra que logo se firma em um coro responsorial dando lugar ao desenvolvimento dos instrumentos. Como em todo *boogaloo*, os deste álbum possuem uma letra curta e simples, porém são muito significativas para decifrar o contexto social estudado.

A linguagem musical não se distancia muito dos outros *Boogaloo's* do álbum e da época. O piano estabelece a harmonia com fortes marcações na maior parte do tempo e os trombones apenas aparecem para dois solos específicos sendo que o primeiro é repetido duas

---

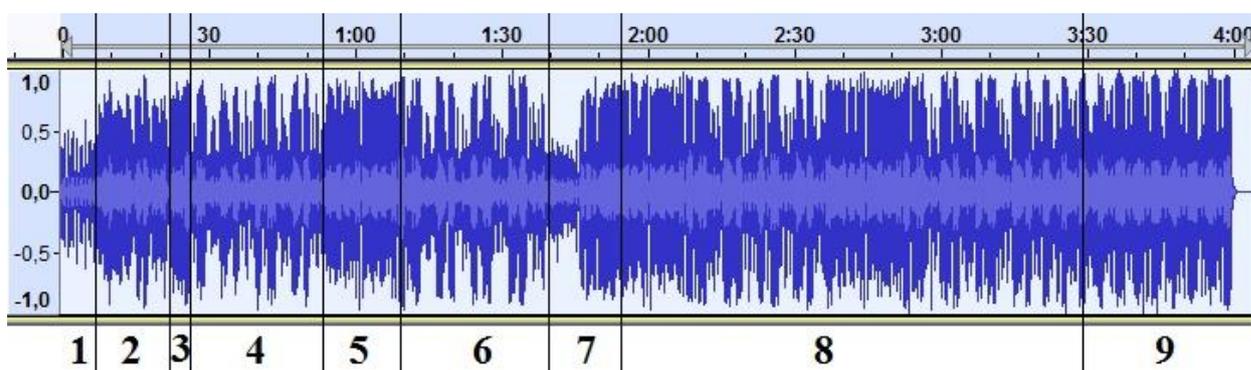
<sup>45</sup> Sister Rosetta foi uma mulher negra estadunidense nascida no sul dos EUA. É considerada por muitos a mãe do *Rock*, pois ainda na década de 40 já produzia uma mescla de *blues*, *country* e música gospel como o exemplo dessa canção citada. Esse manejo de ritmos e estilos inspirou diversos expoentes pioneiros do *rock* e *blues* como Chuck Berry, Little Richard e Elvis Presley.

vezes e o segundo apenas encerra a canção. No campo das percussões, a conga se destaca e é acompanhada dos repiques do bongô. Os timbales exercem uma função sonora que se assemelha à bateria do *jazz* e do *rock* ao marcar quase todo o compasso da música com o prato de condução. Essa influência também está no idioma em inglês e no canto em coro durante toda a canção. No mesmo sentido da presença tímida dos trombones, o clássico solo vocal porto-riquenho de Hector Lavoe não entrou em *Skinny Papa*. Poderia se dizer, portanto, que essa faixa possui uma forte aproximação com a cultura musical afroestadunidense e se torna um bom exemplo para verificar esse intenso contato entre essas duas populações.

	<b>Minuto</b>	<b>Linguagem verbal/poética</b>	<b>Linguagem Musical</b>	<b>Análises circundantes</b>
<b>1</b>	0:00 – 0:07		Marcação de piano sozinho.	- Protagonismo do piano.
<b>2</b>	0:07 – 0:21	Apresentação dos personagens e descrição das suas atitudes. Indiretamente, o cenário de uma pista de dança também é exposto.	Dando lugar à letra, apenas os timbales acompanham o piano e fazem uma marcação com a campana de metal e pequenos repiques em seus tambores.	-Linguagem de contraste. -Supervalorização da desinibição.
<b>3</b>	0:21 – 0:25		Entrada de todos os instrumentos em uma transição crescente para a entrada do coro.	-Trombone exercendo um papel de acompanhante. -Transição característica do gênero.
<b>4</b>	0:25 – 0:53	Convocação para a dança e tentativa de convencimento ao evidenciar um personagem que convencionalmente não estaria na pista de dança.	As percussões assumem um papel rítmico que permanecerá em todo o resto da música. O piano se altera na segunda parte dos coros porém continua a fazer os mesmos acordes.	-Estabelecimento de um modelo fixo de refrão (característica estadunidense). -Caráter dançante e enaltecimento constante do gênero musical.

5	0:53 – 1:09		- Uma virada de percussão típica da bateria do <i>funk/soul</i> . -Solo de trombone padronizado que acompanha o coro mais de uma vez na canção.	- Influência negra estadunidense - Trombone que nunca deixa de marcar sua presença
6	1:09 – 1:39	Repetição do trecho 4.		
7	1:39 – 1:53		Uma transição semelhante ao trecho 3, porém com um destaque maior para um solo de piano que se repete quatro vezes e alguns repiques de conga que conferem um maior protagonismo para este instrumento.	-Aliança da percussão caribenha com o piano.
8	1:53 - 3:28	Repetições intercaladas dos trechos 4 e 5.		
9	3:28 - final	Repetição da conclusão moral da música: “so why can’t you?”.	Para encerrar a canção, o piano passa a fazer as mesmas notas porém mais agudas e o trombone também busca uma melodia de encerramento. Alguns improvisos são executados na conga.	-Constância do ritmo do início ao final.

### Espectro sonoro do fonograma:



### Análises circundantes

1 – Com o passar das décadas, o piano vai ganhando cada vez mais protagonismo na cultura musical caribenha. O uso excessivo dele no *Boogaloo* pode ser um dos trampolins que elevou este instrumento para a sala principal dos ritmos caribenhos. Essa utilização como base harmônica ao mesmo tempo como marcação de ritmo feitas pelo instrumento se constitui um dos pilares do *Boogaloo* e, mais tarde, da *Salsa*.

2 – Willie Colón estabelece um contraste entre um homem magro tímido e uma mulher gorda desinibida. Ao seguir o exemplo da segunda, o homem deveria bailar e se soltar. Percebe-se, portanto, a valorização dada à desinibição da dança. Isso pode ser verificado em várias outras canções que circundam esse contexto social. A dança é tratada com extrema importância sendo que a música e o baile acabam fazendo parte de uma coisa só. Não apenas no diálogo entre elas, mas na sua própria finalidade. Sendo assim, não se soltar e dançar é um problema para o compositor e para o ambiente no qual ele se insere.

3 – A entrada de uma marcação única de todos os instrumentos em uma transição que causa um efeito de expectativa já foi comentada e evidenciada em outras canções do álbum (para além até dos *Boogaloo's*). A diferença aqui, está no caráter apagado do trombone que apenas entra, neste caso, como mais um instrumento entre os demais instrumentos.

4 – A tradição musical caribenha normalmente estabelece um coro fixo que é intercalado por improvisos de um cantor solista. Com isso, acaba deixando de lado a necessidade de um refrão, como explicado na análise de *Willie Baby*. Já nessa canção, o coro está claro e bem estabelecido com várias repetições e algumas pequenas variações e se aproxima um pouco da ideia tradicional de refrão. Essa é mais uma característica que aproxima a música de outros gêneros estadunidenses em alta na década de 60. Lembrando que o fato de não possuir um refrão é uma característica marcante tanto do *Boogaloo* quanto dos

ritmos caribenhos. *Skinny Papa*, portanto, vai para além dessas fronteiras. Apesar disso, o gênero *boogaloo* continua sendo reverenciado constantemente na letra, seguindo o fluxo de divulgar e delimitar o ritmo dentro do mercado fonográfico que naquele momento estava preenchido por diversos novos gêneros musicais.

5 – A pequena virada dos timbales no contratempo entre os segundos 0:52 e 0:54 nos revela uma influência direta das batidas usadas pelo *rock*, *funk* e *soul* que mais tarde serão sampleadas pelo *hip hop* (gênero surgido no mesmo contexto da *salsa*). Explícita, então, o elevado grau de hibridização cultural na qual estavam imersas essas comunidades marginalizadas. Além disso, é válido destacar que –apesar de ter citado o trombone como “apagado” acima – a presença de Willie Colón faz com que o trombone esteja sempre presente nas faixas do álbum, ainda que seja em uma canção mais voltada para *boogaloo* clássico sem os metais.

7 – A pausa para o solo de piano em uma transição que adiciona os outros instrumentos em uma marcação única é um recurso exaustivamente utilizado no álbum que foi comentado diversas vezes nas análises. Neste trecho especificamente, é possível notar a sintonia entre os improvisos da percussão e as frases do piano, mostrando o intenso diálogo existente entre estes dois grupos.

9 – Em alguns típicos modelos no formato canção, os finais destas acabam se encerrando com a diminuição do andamento. Porém, analisando este álbum e outras canções do mesmo contexto, nota-se que a constância do ritmo é uma característica valorizada, fato que se relaciona diretamente com a dança. Com isso, apesar de existir algumas frases melódicas indicando a conclusão, o ritmo segue pulsante e dançante até o término da música. Essa característica pode ser observada no formato mais ou menos uniforme do espectro sonoro do fonograma, apresentado após a tabela.

#### **3.2.4. Borinquen**

##### **Letra**

Borinquen a ti yo te dedico  
este guaguanco,  
Por que es el ritmo cubano,  
y lo bailan los hispanos,  
y te lo dedico yo

Borinquen a ti yo te dedico  
este guaguanco,  
Por que es el ritmo cubano,  
y lo bailan los hispanos,  
y te lo dedico yo  
Es de borinquen es de borinquen  
e borinquen tierra linda pero yo a ti te quiero ver  
Ae borinquen me llama,  
e tierra linda que amo colon  
Ae borinquen me llama,  
pero colon, tolon y tolon  
Ae borinquen me llama,  
en borinquen en borinquen  
Ae borinquen me llama,  
se baila la rumba buena y como es  
Ae borinquen me llama,  
suelrame, que sueltame que voy pa' borinquen  
Ae borinquen me llama,  
e que lindo puerto rico es  
Ae borinquen me llama,  
que yo me voy, que yo me voy  
Ae borinquen me llama,  
que yo me voy pa' borinquen men

**Composição:** Willie Colón

**Links:** <<https://www.youtube.com/watch?v=4iJDhM1asIU>>

<<https://open.spotify.com/track/5aWptIJbLIRyQ5nELmBUKG>>

Nas palavras do DJ Jovanovic (2007) ao escrever sobre este álbum: “la tradición es representada por el guaguancó ‘*Borinquen*’”. Na própria letra Lavoe já apresenta a canção como um *guaguancó*, ritmo que naquele contexto e até os dias atuais é um grande representante da cultura tradicional caribenha. Talvez essa faixa seja o maior exemplo prático no álbum do conceito de *elo umbilical* de Stuart Hall (1992) discutido aqui anteriormente,

pois traz uma forte ligação com o Caribe. A positivação da terra natal em uma estrutura poética e musical é bem similar à canção *Canto a Borinquen* de Willie Colón e Hector Lavoe que foi lançada 4 anos depois e que também já foi citada nesta pesquisa.

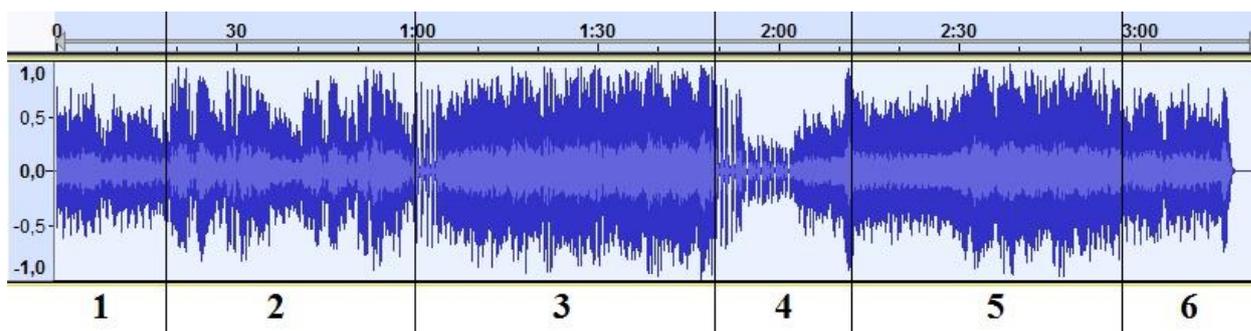
Na letra, muitas questões identitárias são abordadas e ela remete diretamente à uma das funções exercidas pela música naquele ambiente: entender quem somos, o que tocamos e de onde viemos. Basicamente a música é uma dedicatória alegre para a ilha onde se localiza Porto Rico, chamada pelos povos originários dali de *Borinquen*. Esse termo acabou sendo apropriado de maneira informal e carinhosa para se referenciar a Porto Rico e a porto-riquenhos (*boricuas*). Apesar dessa atenção específica para Porto Rico, a letra indica a origem cubana daquele ritmo e o público-alvo da canção: os hispanos (imigrantes latino-americanos que falavam espanhol). Assim como a maioria das estruturas poéticas deste álbum, o corpo principal da letra está no início da canção e o resto é preenchido por coros e solos vocais improvisados. O tema de exaltação a *Borinquen* segue constante durante o coro. O idioma espanhol, o estilo de canto e o sotaque porto-riquenho de Lavoe se relacionam intimamente com o conteúdo da letra. Este tipo de tema não foi uma inovação mas exercita uma afirmação identitária que foi muito bem recebida pelo público-alvo desta produção.

Na parte musical, a conga faz a marcação do *guaguancó* e é seguida por todo resto. Cada instrumento de percussão tem função bem definida: a conga estabelece o ritmo, o bongô faz os repiques e os timbales fazem os giros de entrada e a marcação no contratempo com as campanas. Toda essa estrutura rítmica dá suporte ao trombone, baixo e piano. É interessante notar que o piano, na maioria das canções com referências mais caribenhas exerce uma dupla função ao estabelecer uma base harmônica através de frases melódicas rápidas e complexas. Nessa parte da melodia, verifica-se o uso de acordes maiores que conferem um tom de alegria e descontração na música entrando, assim, em sintonia com o tema poético. Além de todos estes aspectos, é válido ressaltar a presença da voz de Hector Lavoe na canção. A sessão de coros e improvisos é bem estendida e abre um bom espaço para o protagonismo do cantor. Como dito anteriormente, o tema da canção e a vocalização da letra talvez seja a sintonia mais forte presente na música.

	<b>Minuto</b>	<b>Linguagem verbal/poética</b>	<b>Linguagem Musical</b>	<b>Análises circundantes</b>
--	---------------	---------------------------------	--------------------------	------------------------------

<b>1</b>	0:00 – 0:018		Instrumentos entram juntos (menos timbales) acompanhando um solo dos trombones.	-Tom de alegria -Melodia de parte da música no solo de introdução.
<b>2</b>	0:18 – 0:59	Apontamento direto das 3 propostas principais: a inspiração da canção, o ritmo tocado e o público-alvo.	Clássico diálogo caribenho entre vozes e metais. Piano e percussões permanecem inalterados.	-Relações identitárias.
<b>3</b>	0:59 – 1:49	A necessidade incontornável de retorno à terra natal mesclada com elogios e trocadilhos.	Entrada dos timbales e recuo dos trombones. Improvisos na voz solista e nas percussões.	-Momento de êxtase e conflitos. -Presença marcante das campanas caribenhas.
<b>4</b>	1:49 – 2:12		Isolamento do piano e baixo com posterior entrada de percussões.	-Padronização de transição.
<b>5</b>	2:12 – 2:56	Repetição da parte 3.	Repetição da parte 3 com o acréscimo de um solo de trombones e piano.	-Repetição da parte 3 -Relativo encurtamento dos solos instrumentais
<b>6</b>	2:56 – final		Repetição da parte 1	-Finalização que se iguala à introdução

### Espectro sonoro do fonograma:



## Análises circundantes

1 – É possível notar no mundo musical uma relação muito íntima entre as tonalidades maiores com músicas mais alegres e tonalidades menores com músicas mais tristes. Estes dois recursos muitas vezes estão presentes na mesma música, geralmente com os acordes menores na introdução e os maiores no refrão ou coro<sup>46</sup>. Essa clara diferença é perceptível ao compararmos duas canções deste álbum: *Borinquen* e *Chonqui*. A primeira (que é a que se analisa neste momento), possui uma temática de exaltação da terra natal, não em clima de saudade melancólica, mas sim em alegria por lembrar deste local. Já a segunda está em um tom menor e, não por coincidência, se trata de um tema poético mais triste. Sendo assim, a linguagem musical ambienta a poesia da canção sugerindo uma interpretação afetiva para a música. Podemos afirmar que o tom de alegria é perceptível a todo momento nesta canção.

- O recurso de expor uma parte da melodia da letra no solo instrumental de introdução é muito comum nas músicas da segunda metade do século XX. Essa adequação no interior do álbum nos revela tanto uma tentativa de alinhamento com o mercado quanto um reflexo do universo musical destes jovens.

2 – Essa parte talvez seja uma das mais reveladoras para a pesquisa de todo o álbum. Essa estrofe repetida é muito clara e direta sobre o sentimento e o coletivo com o que se relaciona. Vimos no capítulo 2 que a posituação do lugar de origem no início da *salsa* caminhava no caminho contrário do *rock* (sem dúvida o gênero de maior êxito nos EUA nesta época) que criticava a todo momento seus lugares tradicionais de vivência: os subúrbios estadunidenses e ingleses (RIVERA, 1998). Essa divergência explicita uma separação invisível destes grupos sociais. Por mais que se mesclasse com outras comunidades marginalizadas, o coletivo imigrante latino-caribenho existia e se distinguia e a música foi uma grande representante deste processo. Os “hispanos” a quem Colón se refere na letra não receberam essa denominação apenas pela língua espanhola, mas sim por um forte laço cultural que se expressava e convergia através da produção e desfrute musical. Esse laço cultural não só diferenciava as comunidades latino-caribenhas no contexto estadunidense como também as homogeneizavam em um só grupo social totalmente transfronteiriço. Dominicanos, cubanos, colombianos, panamenhos e porto-riquenhos seguiam sendo “hispanos” que, de acordo com a letra, podem dançar um ritmo cubano e ao mesmo tempo sentir falta de Porto Rico. Said (2003) ressalta que essas delimitações feitas por grupo

---

<sup>46</sup> Essa regra nem sempre se aplicará em todo o universo musical, claro. Porém, é um padrão que pode ser verificado em diversos estilos. Por exemplo, o samba tradicional brasileiro quase sempre se estrutura desta maneira (notas menores na introdução e notas maiores no refrão).

emigrados ou exilados surgem de um ímpeto nacionalista (neste caso, transnacional caribenho) que podem resultar em um exagero de solidariedade/companheirismo e, ao mesmo tempo, uma hostilidade entre os que não pertencem àquele grupo. A música neste contexto funciona como um elemento unificador que define esses limites.

**3** – Em meio à alegre homenagem, o desejo desesperado de retorno para a terra natal se mistura com a exaltação da mesma. Esse paradoxo apenas concretiza o que foi analisado na parte 2.

- O uso mais marcante das campanas dos timbales se relaciona com o processo de resgate à tradição caribenha. Esse resgate é feito de maneira tímida nos *boogaloo's* dessa década, porém encontra mais espaço em canções como essas que são reinterpretações de ritmos cubanos. O resgate se deve ao fato que as produções latino-estadunidenses dos anos anteriores não usufruíam deste recurso em contraste com as produções caribenhas que possuíam as campanas como claves marcadoras. Para exemplificar essa diferença, basta escutar alguma música da orquestra de Tito Puente na década de 50 e alguma do grupo do cubano de Benny Moré da mesma época. Esse resgate é mais um exemplo intrínseco da valorização da estética musical caribenha perante o contexto estadunidense.

**4** – Mais uma vez a transição típica do *boogaloo*. Neste ponto já é possível considerá-la um padrão verificado na obra como um todo. Demonstrando então, mais uma vez, os intensos processos de hibridização entre a *salsa* e o *boogaloo*.

**5** – É possível notar uma certa valorização da letra nesta canção. Este campo destinado para o solo de instrumentos, normalmente para estender a música e torna-la mais dançante, está bem reduzido em comparação com as outras faixas do álbum. O motivo dessa mudança ainda é desconhecido, mas pode-se dizer que existe uma importância conferida para a letra e seus coros.

**6** – Na parte 4 foi citada uma mescla entre o *boogaloo* e as canções mais caribenhas do álbum. Porém, nesta parte 6 é possível verificar um padrão de diferenciação no álbum como um todo: todas as canções, exceto os *boogaloo's*, terminam da mesma forma que começam. Essa diferenciação nos deixa claro que os compositores e produtores se preocuparam com as estruturas comerciais de cada canção, adequando-as de acordo com o gênero pré-estabelecido. Com isso, a ideia de um emaranhado de ritmos em completa liberdade encontra algumas limitações quando analisamos esses tipos polivalentes.

### 3.2.5. Jazzy

**Composição:** Willie Colón, Dwight Brewster, Nick Marrero

**Links:** <<https://www.youtube.com/watch?v=91c6cuyjnaQ>>

< <https://open.spotify.com/track/5rdDVT2OI1x8it6QgMhek2>>

A primeira faixa do álbum é totalmente instrumental e em seu próprio nome já aponta sua influência e inspiração: o *jazz*. O fato desta faixa ser a primeira sugere uma intenção de apresentação dos instrumentistas que compõem a formação feita para a gravação. Com o destaque para o trombone de Willie Colón, principal compositor e arranjador do grupo.

Como a música não possui letra, uma atenção maior é voltada para as performances instrumentais. O andamento é rápido com uma presença marcante das percussões, conferindo um caráter dançante. Essa mesma percussão mescla diversos ritmos e improvisos, no entanto o ritmo base de *mambo*<sup>47</sup> é mantido constantemente pela conga. Ainda nas percussões, o uso das campanas soa bem múltiplo devido ao fato do bongocero Pablo Rosario também tocar uma campana em alguns momentos da música<sup>48</sup>, gerando diversas frases rítmicas com este instrumento tão marcante neste álbum. Este uso está inteiramente ligado ao universo musical caribenho e segue a mesma lógica de resgate cultural presente em muitos momentos do álbum. As sessões de improviso (as vezes até desviando um pouco do tempo da música) encontram uma total influência no *jazz*<sup>49</sup> que estava muito presente na realidade musical desses jovens e que possui uma relação muito próxima com a música caribenha, principalmente nos EUA. Pode-se dizer que todos os instrumentos estão bem presentes e executam performances diferenciadas. Porém, apenas um dos trombones, o piano e os timbales possuem um espaço específico para solos, uma prática constante no *jazz*.

---

<sup>47</sup> Apesar da queda do *mambo* no mercado discográfico e nos salões de baile, ainda existia uma influência muito grande das *big bands* de *mambo-jazz* dos anos 50 na geração jovem latino-estadunidense dos anos 60. Porém, na época deste álbum (1967), existia uma mescla muito grande entre *mambo* e *son montuno*, principalmente na percussão. Essa imprecisão encontra suas origens na figura do cubano Arsenio Rodríguez, um dos precursores do *son montuno* e que também participou das primeiras produções do *mambo*, quando este ainda não havia saído de Cuba (ARTEAGA, 1994, p. 56-57). Toda essa influência de Arsenio Rodríguez fez com que a percussão latino-estadunidense, principalmente a conga, integrasse diversos ritmos diferentes. Lembrando que o *son montuno* será a principal base rítmica da *salsa* quando esta se torna um gênero comercial nos anos 70.

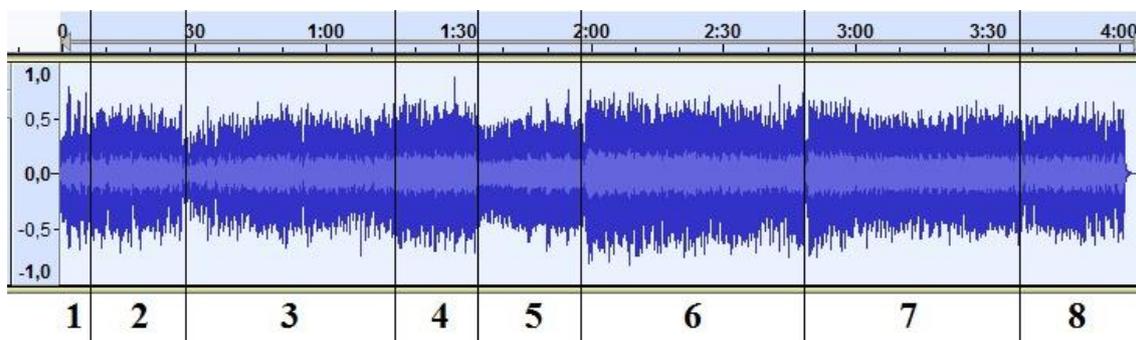
<sup>48</sup> As campanas geralmente eram tocadas pelos timbaleiros, pois elas já ficavam acopladas aos timbales. Em *Jazzy*, além do timbaleiro usufruir bastante de suas campanas, o bongocero troca, em alguns momentos, o seu bongô por uma campana, causando esse efeito bem múltiplo para o som das campanas.

<sup>49</sup> Em entrevista, Brewster assume uma influência da majoritária do *jazz* em sua obra. Passando por influências de T. Monk, Sonny Rollins, Miles, John Handy, Errol Gardner e Ahmad Jamal. Apesar dessa nítida influência, observa-se um ponto mais inovador para essas sessões de improviso: o solo dos timbales. Os improvisos jazzísticos não eram comuns para este instrumento com tradição mais caribenha. Foi Tito Puente que incorporou esse destaque para os timbales na década de 50 que logo foram adequados nas estéticas do *jazz*.

	<b>Minuto</b>	<b>Linguagem Musical</b>	<b>Análises circundantes</b>
<b>1</b>	Início – 0:07	-Pergunta e resposta entre os trombones e o resto dos instrumentos	-Trombones assumem papel de melodia principal.
<b>2</b>	0:07 – 0:28	-Todos os instrumentos entram juntos em ritmo de <i>mambo</i> . -Em 0:20, com um sinal dos tambores dos timbales, as campanas começam a soar através do bongocero e do timbalero com um toque bem próximo da base da <i>cumbia</i> .	-Multiplicidade de influências e sonoridades.
<b>3</b>	0:28 – 1:15	-Apenas o baixo e as percussões produzem um ambiente para o improviso do piano mantendo a base rítmica com o baixo pontuando as notas. -O piano produz diversos arpejos, escalas e melodias próprias em linguagem de improvisação jazzística. A harmonização é feita mais individualmente, mas ao final vai se tornando coletiva para “voltar” à música após uma virada dos timbales.	-Momento diferenciado do piano no álbum. -Importância dada ao instrumento.
<b>4</b>	1:15 – 1:34	-Em transição para o próximo solo, todos os instrumentos voltam para uma estrutura bem semelhante ao final parte 2, porém com uma escalada crescente no tom dos trombones, indo para notas mais agudas.	-Repetição da parte 2.
<b>5</b>	1:34 – 1:58	-A base das percussões é tomada pelas campanas que se tornam protagonistas até 1:41. -Logo após, os trombones iniciam um diálogo com o piano produzindo um efeito de expectativa. Esse efeito é corroborado com um dos trombones que sobe para a	-O resgate cultural do uso das campanas. -A diferenciação da transição com o restante do álbum.

		próxima nota do acorde a partir do minuto 1:51.	
6	1:58 – 2:49	-A transição dá entrada para um solo de trombone enquanto todos os outros instrumentos fazem a base. -Com a ajuda dos outros trombones, é feita a transição para o solo dos timbales.	-A centralidade da figura de Colón.
7	2:49 – 3:37	-Ainda com os trombones soando, começa o solo dos timbales que executam diversos giros e repiques. -Em certos momentos, piano e timbales se convergem em curtas marcações.	-Versatilidade e o protagonismo dos timbales.
8	3:37 – final	Repetição da parte 1.	

### Espectro sonoro do fonograma:



### Análises circundantes

1 – Em diversos momentos desta pesquisa foi discutido a ruptura que significou o aparecimento do trombone como um dos instrumentos protagonistas através das produções de Eddie Palmieri no início dos anos 60. Essa mudança se intensificou com o passar da década. Neste álbum já temos o trombone como protagonista e conferindo o estrelato para Colón. Paralelamente, um processo semelhante também ocorria com a guitarra elétrica. Nesta parte 1, nota-se uma característica recorrente em todo o álbum que é a postura de diferenciação dos trombones com o resto dos instrumentos, muitas vezes exercendo o papel melódico no lugar das vozes. As perguntas e respostas neste início da música – que muitas vezes são feitas pela voz principal e o coro, respectivamente – é feita pelos instrumentos e o trombone cumpre o

papel de voz principal. Isso nos mostra o destaque único que é concedido para este instrumento neste contexto.

2 – Ao estudar este álbum, lida-se com o contexto *pré-salsa*, ou seja, o momento de embrionamento do gênero em seu formato comercial. Atualmente, mesmo entre as disputas de conceptualização da *salsa*, existe uma concordância quase generalizada: a *salsa* é uma fusão de diversas sonoridades, ritmos, gêneros musicais e estilos estéticos<sup>50</sup>. Essa multiplicidade cultural e musical em um campo aberto para a criação é bem evidente em todo o álbum. Esse trecho é um grande exemplo desse entrecruzamento de sonoridades em uma estrutura musical harmonizada: a influência do *jazz*, o ritmo do *mambo*, a conga cubana de Arsenio Rodríguez e a marcação de *cumbia* nas campanas. Essa diversidade é um reflexo direto da transculturalidade latente do ambiente no qual este álbum foi produzido.

3 – Seguramente o segundo instrumento com maior destaque no álbum como um todo é o piano. A sua versatilidade sempre lhe garantiu destaque mesmo com as profundas mudanças musicais ao longo das décadas. Aqui neste trecho percebe-se que existe uma performance desse instrumento mais diferenciada. Por todo o álbum, o piano mostra claras influências do *boogaloo*, porém nesta faixa a sua presença é mais diferenciada. Nesse trecho, a influência do *jazz* se sobressai a qualquer outra e se distancia um pouco da forma como o instrumento é utilizado na maioria das faixas do álbum. Dentro deste, o pianista estadunidense Dwight Brewster só concede uma atenção assim para o piano nas canções *Chonqui* e *Quimbombo*.

5 – Além de acompanhar a moda jovem do *boogaloo*, o álbum também traz uma intenção de resgate e releitura de culturas musicais mais tradicionais caribenhas. Essa estratégia pode ser interpretada como uma positivação do passado cultural de grande parte dessa população latino-estadunidense. Esse processo se concretiza explicitamente na faixa *borinquen*, mas também é possível enxergar em diversas outras canções do álbum. O forte uso das campanas nesse trecho e na música com um todo evidencia essa proposta de resgate musical, pois era um instrumento muito mais usado no Caribe que nos EUA, mesmo entre as agrupações de música latino-estadunidense.

- Até este ponto já é possível perceber que este tema instrumental se diferencia em diversos aspectos do restante do álbum. A transição do *boogaloo* em que o piano se isola e

---

<sup>50</sup> Essa concordância pode ser verificada em diversos momentos e locais. Para citar alguns: Entrevista com Tito Puente e Celia Cruz (1989); Lara Ivette López de Jesús (2003); Carlos Eduardo Cataño Arango (2010); Angel Gama Quintero Rivera (1998); Rondón (1980)

depois é acompanhado com marcações das percussões é quase um padrão dentro do álbum. No entanto ela não é utilizada nesta música. Esse trecho deixa clara essa mudança e, se pararmos para verificar as outras transições desta música, todas elas são bem singulares e se adequam com as nuances dos solos instrumentais.

6 – *Jazzy* possui uma clara intenção de apresentar os instrumentistas ao público. Portanto, obviamente o solo mais longo e mais central da música é concedido ao músico principal: Willie Colón. A centralidade e a importância conferida para Colón são muito representativas neste contexto. A ascensão da figura dos cantores já era uma realidade presente em 1967 e muitas vezes já eram consagradas até aquele momento. Contudo, o universo musical caribenho ainda carregava a tradição de dar maior destaque ao líder (geralmente arranjador e compositor) dos grupos e orquestras, mesmo que este não fosse o cantor principal. Foi assim que Tito Puente nos anos 50 elevou os timbales para uma posição de destaque, pois ele era o líder e também timbalero de sua orquestra. Sendo assim, Willie Colón é apresentado ao público com este solo de trombone na primeira faixa de seu primeiro álbum, além de aparecer sozinho na capa do disco. Ainda assim, a cultura enaltecida dos cantores já era tão intensa que, mesmo sem receber o destaque da capa (apenas uma pequena foto na contracapa) e nem dos solos da primeira faixa, Hector Lavoe obteve um grande sucesso após o lançamento do álbum e, posteriormente, se tornou um dos principais nomes da *salsa*.

7 – Neste último solo já é perceptível que os três instrumentos que terão maior destaque no restante do álbum são os mesmos que ganham um momento separado para solar nesta primeira faixa (com exceção da conga). Os timbales entram nesta lista sob o comando do *nuyorican* Nicky Marrero. Assim como o piano, a versatilidade dos timbales lhe garantiu uma posição de destaque e certamente é o instrumento percussivo que mais se diversifica no interior do álbum. A sua proximidade já citada com a bateria do *jazz/rock* também pode ser um fator que contribuiu para essa aceitação do público deste contexto. Lembrando também que Tito Puente nos anos 50 elevou os timbales para uma posição de protagonismo jamais antes ocupada. Assim como outros músicos do álbum, esse foi o início de uma exitosa carreira para Nicky Marrero que gravou com grandes artistas da *salsa*. Em uma entrevista em 2011<sup>51</sup> ele assume que a sua capacidade de adaptação aos diversos ritmos e gêneros musicais o colocou como prioridade das gravadoras em qualquer gravação com timbales.

---

<sup>51</sup> Disponível em <[https://www.youtube.com/watch?v=\\_rxLlAZssuE&t=230s](https://www.youtube.com/watch?v=_rxLlAZssuE&t=230s)>, acesso em 01/2020.

### 3.2.6. Willie Whopper

#### Letra

Ok fellows here he come  
He better leave me alone  
This a little candy that I want to meet  
(Willie Whopper)  
And here he comes on walking down the street  
(Willie Whopper)  
The thing that gets me so calm and cool  
Let me tell you something let me give you a school  
is nobody school  
Playin it cool

**Composição:** Willie Colón

**Links:** <<https://www.youtube.com/watch?v=mxrMkIuvP6Y>>;  
<<https://open.spotify.com/track/7qwLHOo3RImtrkb28eu1En>>

Seguindo a sequência de alternâncias *boogaloo/pré-salsa*, pode-se dizer que esta quarta faixa do álbum se encaixa no grupo dos *boogaloes*. Porém, a própria gravadora *Fania*, através do DJ Lubi Jovanovic (2007), classifica a canção em um subgênero do *boogaloo* denominado *shing-a-ling*. Este possuía uma aproximação maior com o *rock* e sempre estava acompanhado de um órgão Hammond<sup>52</sup>. Apesar dessas singularidades, *Willie Whopper* apresenta semelhanças com os outros *boogaloes* do álbum (*Skinny Papa* e *Willie Baby*) como a letra em inglês, a grande influência dos ritmos afroestadunidenses e um instrumento de teclado como instrumento protagonista, neste caso o órgão.

Assim como a maioria dos *boogaloes*, a letra em *Willie Whopper* é bem reduzida. Sua maior parte se encontra no início da música. *Willie Whopper* também é um desenho animado televisivo criado nos anos 30 nos EUA com um personagem de mesmo nome. A série infantil possuía uma criança como protagonista que contava diversas histórias fantasiosas para seus

---

<sup>52</sup> Instrumento eletrônico criado em 1934 por Laurens Hammond que produzia um som bem similar ao órgão tradicional. Na década de 60 diversos grupos musicais, principalmente de *rock*, começaram a inserir este instrumento em suas produções. Um exemplo deste uso marcante na época são as bandas *Deep Purple*, *The Doors* e *Santana*, Esta última inclusive foi uma das precursoras do *latin rock* e apresenta um outro lado da influência da música latino-americana nos EUA com a forte presença mexicana no sudoeste do país.

amigos. Talvez a índole dúbia do personagem possa ser uma metáfora para a canção, já que nela estamos tratando de um discurso de posituação do vilão social, do sujeito marginalizado (essa posituação está bem presente na faixa single *El Malo*, como veremos). Talvez esta canção seja a mais subjetiva do álbum, pois pode gerar diversas interpretações. Já sabemos que o álbum foi produzido em/por comunidades marginalizadas de Nova Iorque para ambientes de festa e dança dessas mesmas comunidades (mesmo obtendo uma extensão, principalmente caribenha, maior do que a esperada). Partindo disso, é possível extrair algumas conclusões do âmbito poético/verbal da música. Primeiro, como canção feita para dança e festas, a letra desenha um contexto de disfrute coletivo e concebe uma percepção de divertimento e celebração. Segundo, é plausível a suposição de que o doce (*candy*) citado no início seja algum entorpecente que seja encontrado nas ruas e que faz com que o eu lírico se sinta melhor. Neste ponto é necessário um maior cuidado com interpretações deste tipo para não cairmos em preconceitos e relações tendenciosas. Porém, tendo em vista todo o contexto social de segregação, violência e desigualdade, essa interpretação é razoável. O resto da canção gira em torno de ideias de curtição em grupo com um coro único que repete o nome da própria música, seguindo o padrão das faixas *Willie Baby* e *Skinny Papa*.

A linguagem musical está em um diálogo intenso com diversas influências daquele contexto. As batidas pulsantes da percussão e a presença do órgão Hammond revelam que, para além do *R&B*, o *boogaloo* também possuía um extremo vínculo com o *rock*, um dos principais gêneros musicais em ascensão nos EUA dos anos 60. Essa relação ajuda a desmitificar um pouco a separação feita por Rivera (1998) em que coloca de um lado um mundo branco, anglo-saxão de classe média que representaria a juventude rockeira e do outro um universo de imigrantes e filhos de imigrantes que resgataria a tradição musical caribenha. É claro que existem ponderações em sua obra para essa dicotomia, mas *Willie Whopper* deixa bem claro que os entrecruzamentos culturais eram bem mais profundos. Ademais, as influências afroestadunidenses permanecem fortes assim como nos outros *boogaloo*s<sup>53</sup>. É possível destacar uma afinidade com o *funk* através do ritmo e dos arranjos melódicos e da música gospel com os coros e palmas. A percussão (com o acréscimo das palmas) como um todo não possui muito destaque como em outras faixas, mas os trombones sempre presentes

---

<sup>53</sup> Podemos encontrar grupos musicais negros neste mesmo contexto que produziam canções muito semelhantes a essa, porém mais voltadas para o público negro como *The Emperors* e *H.J. Jackson and The Bootleggers*. Nestes, o funk, a conga e o órgão Hammond eram junções que recebiam a denominação de *shing -a-ling*, assim como esta faixa do Willie Colón. Ao pensar isso nos perguntamos: a música caribenha-estadunidense influenciava a música afroestadunidense ou o contrário? Esta pesquisa nos mostra que as duas hipóteses são verdadeiras ao perceber a intensa relação socio-musical existente entre esses dois grupos.

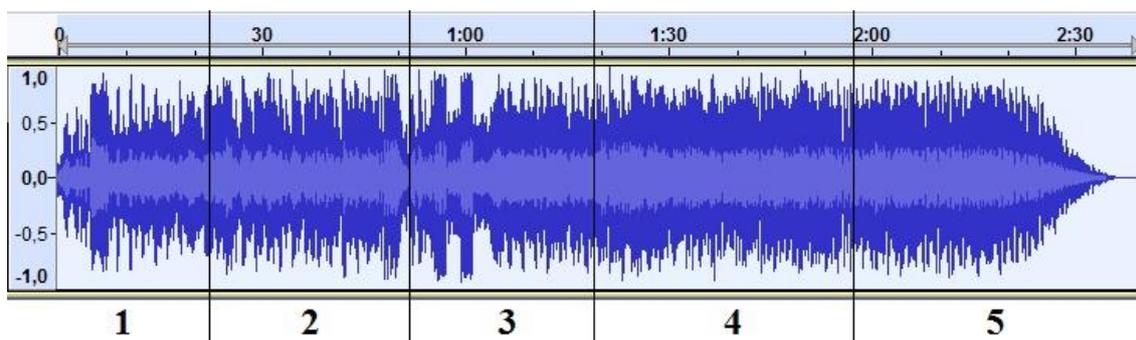
conferem uma característica mais caribenha a *Willie Whopper*. O último ponto a ser destacado é a vocalização que se transforma totalmente quando a música é em inglês. No espanhol, existe uma semelhança muito grande com cantores caribenhos consagrados como Ismael Rivera. Já no inglês o mesmo acontece com cantores estadunidenses, neste caso a correspondência com Elvis Presley é bem perceptível. A explosão do mercado discográfico nos anos 60 talvez nos dê uma pista para entender a enorme gama de influências que faziam parte da linguagem musical desses jovens. Isso não exclui o alto nível de hibridizações culturais antes de 1960, porém o reflexo tão nítido dessas hibridizações na música pode sim ser identificado com uma marca da década de 60.

	<b>Minuto</b>	<b>Linguagem verbal/poética</b>	<b>Linguagem Musical</b>	<b>Análises circundantes</b>
<b>1</b>	Início – 0:22	Um diálogo de dois personagens com vozes propositalmente alterada pelos próprios cantores.	O baixo inicia a canção que é rapidamente preenchida com o órgão. A conga e as palmas, neste trecho, ditam o ritmo que se seguirá quase todo o tempo da música.	-Diferenciação na introdução e no baixo. -Referência ao desenho animado.
<b>2</b>	0:22 – 0:52	Descrição de uma saída com outras pessoas em busca de algo que lhe faz bem e deixa o eu lírico “descolado”.	Os trombones cedem lugar à voz principal intercalada por um coro. Os instrumentos permanecem da mesma forma que a introdução. Apenas em 0:37 o órgão vai para um acorde mais grave junto com as vozes e em 0:48 todos desenvolvem uma pequena transição para a entrada da parte 3.	-Pistas do ambiente social e do público-alvo. -Diferenças nos coros caribenhos e afroestadunidenses.

	0:52 – 1:19		<p>Uma marcação crescente do órgão seguida da marcação principal da música abre caminho para uma outra transição com a presença de trombones em diálogo com o resto dos instrumentos. Apesar da percussão prosseguir com o ritmo principal, as palmas surgem com uma frequência de marcações maior. Passando, assim, uma ideia de aceleração do andamento e suspense. Tirando a frequência das palmas e as variações nas onomatopeias do cantor solista, essa última parte do trecho é igual ao final da introdução.</p>	<p>-As palmas sendo parte integrante da percussão. -Sons/gemidos produzidos pelo cantor e a referência do <i>rock</i>.</p>
4	1:19 – 1:57	<p>Repetições de algumas ideias que já foram expostas na parte 2. A ideia de desfrute coletivo também é passada subjetivamente. Ao final, há referências ao gênero que é tocado.</p>	<p>Uma virada bem curta dos timbales dá início à um novo andamento da música, mais acelerado, com uma sequência fixa de acordes – típicas do rock – e com maior presença dos timbales. Após uma pequena introdução o coro intercala a voz do cantor solista que, ao estilo caribenho, emite diversas frases com a simulação de</p>	<p>-A menção do gênero musical.</p>

			improvisó.	
	1:57 – final		A percussão desacelera o ritmo para o andamento anterior à parte 4. Os trombones entram enquanto a voz principal sai. Estes voltam a repetir o solo de introdução da música que se encerra com a diminuição progressiva do volume ( <i>fade out</i> ).	-Sessão <i>montuno</i> sem a improvisação vocal. -Trombones na mesma posição das vozes.

### Espectro sonoro do fonograma:



### Análises circundantes

1 – A busca por convergências e divergências dentro do álbum tem sido recorrente nesta pesquisa. Através delas é possível enxergarmos características marcantes da obra. As introduções, por exemplo, são uma ótima maneira de entender as referências, influências e estéticas musicais da canção. Aqui neste trecho se percebe a presença do baixo do nuyorican Eddie “Gua Gua” Rivera no início da canção. Apesar de existir um grande legado do baixo na *salsa* deixado por Bobby Valentín<sup>54</sup>, conhecido como *El Rey del Bajo*, este instrumento nunca

<sup>54</sup> Lembrando que Valentín já possuía uma carreira no início dos anos 60 com as orquestras de Tito Rodríguez, Ray Barretto e Charlie Palmieri. Porém, foi em 1965 que gravou e liderou o primeiro álbum com a gravadora *Fania*, na qual tinha firmado um contrato naquele mesmo ano. Em 1967, ano de gravação de *El Malo* pela mesma gravadora, Valentín ainda não possuía o renome que alcançaria alguns anos mais tarde. Porém, devido à sua proximidade da mesma gravadora e do mesmo contexto socio-musical que faziam parte os músicos do grupo

teve um protagonismo muito grande a ponto de superar os metais, o canto e até o mesmo piano. Já em alguns estilos da música afroestadunidense o baixo ganhou um enorme destaque. Como citado anteriormente, esse universo musical afroestadunidense exerceu uma influência muito grande nesta canção. Esse pode ser um dos motivos dessa ser a única canção do álbum que é introduzida pelo baixo.

-Outro motivo para essa introdução talvez seja o diálogo entre dois vocalistas que sugere um trecho de diálogo entre os personagens da série televisiva *Willie Whopper*. Sabemos que os recursos de gravação nos anos 60 ainda possuíam muitas limitações. Essas limitações são ainda mais acentuadas se pensarmos que a gravadora *Fania* estava dando seus primeiros passos e, portanto, ainda não usufruíam de muitos recursos. Essas vozes improvisadas em vez de um trecho real do desenho animado nos explicitam essas limitações de forma bem clara. É necessário também levar em consideração a relação com os direitos autorais, embora esse empecilho não esteve presente ao nomear a canção. Fica, então, uma reflexão incerta acerca das motivações desse trecho.

2 – Como este trecho é a principal parte de canto da música, ele já está devidamente explicado na análise geral da letra. É nesta parte em que fica mais nítido alguns aspectos do contexto social vivenciado pelo artista. Além disso, é evidenciado o ambiente e público-alvo ao qual se quer atingir: cenário de desfrute coletivo para juventude estadunidense marginalizada, principalmente *hispanos* (denominação conferida pelo próprio Willie Colón na faixa *Borinquen*).

-O canto responsorial está presente em muitas culturas musicais do continente americano. Essa presença se deve à vinda de milhões de africanos para o continente durante muitos séculos. Sem esse fato, seguramente a maior parte do universo musical (senão tudo) tratado nesta pesquisa nem sequer existiria. Mas, evidentemente, os impactos dessa diáspora africana possuem suas diferenças em cada região. O coro na música afroestadunidense no século XX se diferencia do coro afrocaribenha na mesma época. Essas diferenças e mesclas são perceptíveis neste álbum. Nas canções com um maior apelo caribenho, o coro geralmente está localizado entre o meio e o final da canção quando os instrumentos e o cantor solista fazem performances mais audaciosas e semi-improvisadas. Esse momento que pode ser considerado o equivalente caribenho de um refrão também é conhecido como *Montuno*<sup>55</sup>. Por

---

de Willie Colón, provavelmente estes sofreram uma grande influência do baixista bem estabelecido no meio musical.

<sup>55</sup> Esse termo pode ter vários significados. Para nós, os dois significados que importam é *Montuno* enquanto uma seção específica de uma canção de origem caribenha e o *Son Montuno* que é uma vertente de *son* promovida por Arsenio Rodríguez. Como a maioria das mudanças efetuadas no *son* feitas por Rodríguez estavam na seção do

outro lado, o coro afroestadunidense que foi praticado, principalmente, pelos corais das igrejas protestantes para negros possui uma atuação muito mais presente ao longo da música e não fica limitado apenas ao momento de êxtase. Neste álbum, esses dois lados se misturam e se mostram, mais uma vez, como um reflexo da volumosa dinâmica cultural existente no interior dessas comunidades marginalizadas. Em *Willie Whopper* se destaca essas duas características do coro. Nesta parte 2, o coro se repete no meio do corpo principal da letra e na parte 4 com a execução de um *Montuno* aos moldes de Arsenio Rodríguez. Uma mescla dessa proporção é totalmente justificável se considerarmos o cenário cultural vivenciado por esses músicos e o gênero ao qual a canção pertence (*boogaloo/shin-a-ling*).

3 – A relação de *Willie Whopper* com a música gospel afroestadunidense esclarecida acima encontra outro elemento bem marcante nesta terceira parte: as palmas. Esse recurso já estava sendo bem utilizado por bandas de *rock* como *The Beatles* e estava quase sempre presente no universo negro do *R&B*<sup>56</sup>. Aqui nesta faixa as palmas são utilizadas em diversos momentos, tanto para acrescentar na marcação do ritmo junto à conga ou timbales quanto para executar uma frequência diferente de marcações diferentes de um mesmo ritmo (subdivisão rítmica). Com certeza essa é mais uma característica que evidencia a aproximação entre esses dois mundos que se mesclavam constantemente e intensamente.

-Como dito anteriormente, é perceptível uma influência de cantores estadunidenses e do *rock* nas músicas em inglês deste álbum. A maneira de cantar se transforma quando o idioma se altera. Um grande exemplo disso dentro do álbum é a canção *Willie Baby*, pois nela estão presentes os dois idiomas que são cantados pela mesma pessoa, porém de maneiras totalmente diferentes. Já em *Willie Whopper*, o estilo de canto possui uma grande aproximação com a cultura estadunidense. Nesse trecho 3, o cantor produz alguns gemidos bem típicos de *Elvis Presley* e *Tom Jones*. Demonstrando, assim, quais influências atuavam em cada idioma.

4 – Apesar de ser também um *boogaloo*, Willie Colón fez questão de demarcar o *shing-a-ling* em sua composição. A tradição caribenha-estadunidense de cantar o nome do gênero no meio da canção se manteve como cultura e como necessidade. Apesar de possuir um apelo maior para as comunidades de latino-americanas, esses músicos e produtores se

---

*Montuno*, a maioria dos *sons cubanos* a partir daí passaram a ser chamados de *Sons Montunos*, além de outras importantes mudanças como a adição da conga nesses grupos soneros. Portanto, Arsenio Rodríguez foi praticamente uma fronteira para a música caribenha e seu legado musical permanece imortalizado. (GANDÍA, 2000; ARTEAGA, 1994)

<sup>56</sup> Para citar alguns: *Chubby Checker*, *Sam & Dave*, *The Spinners*, *The Temptations*, *Jimmy Ruffin*, *Smokey Robson and The Miracles* e *The Emperors* (que também tocavam boogaloo).

importavam com a extensão no mercado estadunidense. Antes da explosão migratória de latino-americanos para os EUA nos anos 50, as músicas eram feitas especialmente para o público estadunidense anglo-saxão e negro. A prática de apresentar qual gênero se tocava durante a letra e, algumas vezes, até mesmo explicar como se dançava tal gênero era uma necessidade indispensável. Posteriormente, mesmo produzindo para um público imigrante maior, a cultura de citar o gênero continuou forte até a explosão da *salsa* nos anos 70. A partir daí, como a ideia era a mescla indiscriminada de ritmos e gêneros, não havia mais necessidade dessa delimitação.

5 – A ideia dos trombones que fazem o papel de voz que foi citada na análise de *Jazzy* é corroborada com o início do último trecho dessa canção. O cantor está fazendo seus giros semi-improvisados e para ao primeiro toque do trombone. Este último se encarrega de encerrar a música. O efeito passado é quase como se o cantor estivesse entregando a canção para o trombone que se empoderou com mais força. Em outras canções de tendência mais caribenha, os metais seguem esse mesmo padrão.

### 3.2.7. Quimbombo

#### Letra

(Que dice!)

Quimbombo quiere guararay.

¡Eh! que rico está para bailar

Quimbombo tiene, que tiene, tiene guarará.

¡Eh! que mozambique mozanco

camina Lola y bailalo tú como yo.

¡Eh! rumbacuyi, rumbacuyá

cachimba ahora que préndela, que voy pa'lla.

¡Oye! que quiquiriquí, suelta el pañuelo

prende el tabaco que voy pa'l suelo.

¡Eh! Quimbombaye mi Yemayá

juega Changó que rico está quimbombo.

¡Eh! y veré y veré y veré y vera

quimbombo tiene, que tiene, tiene guarará.

Guara y que guara y que guara mi guarará

quimbombo tiene, que tiene, tiene guarará

**Composição:** Willie Colón, Dwight Brewster

**Links:** < <https://www.youtube.com/watch?v=MRGzxIa17oc>>

<<https://open.spotify.com/track/1aojTrXyfxdYaZvNWKhCbE>>

A última canção do disco não caminha por moldes preestabelecidos. O encerramento do álbum nos traz diversos elementos, principalmente de inspiração afrocaribenha. Nesta faixa, a mescla de gêneros musicais está mais presente assim como no single *El Malo* e também nos apresenta um campo muito rico para análise do contexto sociomusical trabalhado. Em um curto comentário sobre a canção, Nicolás R. Gancía (2014) a cita como um “*canto santero*”, ou seja, uma música que busca origens na *Santería*, conjunto de crenças afrocaribenhas que possui uma forte tradição musical. Por essas e outras características que veremos adiante, talvez essa música seja um espaço propício para destacar a influência africana que está presente em cada minuto deste álbum. Lara Jesús (2003) também comenta a religiosidade no interior da *salsa* e expõe a dualidade entre religião afrocaribenha e o cristianismo:

[...] la *salsa*, por su gran influencia caribeña, lo religioso se patentó en la referencia santera. Son innumerables los ejemplos de canciones sobre la santería y sobre los dioses afrocaribeños, religión que no es muy bien recibida por muchos en la región. Por otra parte, em la canción “El Todopoderoso” (de Willie Colón y Héctor Lavoe) se hace alusión a la religión sin mencionar la santería. Se presenta a un Cristo que no hace mucho caso a la religiosidad oficial de la iglesia y se muestra la importancia del desarrollo de una religiosidad popular no institucional. (JESÚS, 2003, p. 124 e 125)

A letra de *Quimbombo* apresenta uma elevada complexidade para análise e interpretação. Muitas palavras não fazem parte do espanhol formal e faz com que o entendimento fique mais obscuro. Apesar de uma letra bem reduzida diversos temas são abordados: o sexo, o clima de celebração e desfrute coletivo, a religiosidade e referências africanas e o uso de drogas. Todos esses temas estão presentes neste início da canção e, algumas vezes, se relacionam. Apesar disso, a sua letra segue alguns padrões do restante do álbum: existe um coro principal que é repetido diversas vezes, a maior parte da letra está logo no início e o principal gênero musical tocado na canção é citado na letra (*Mozambique*). Como praticamente toda a letra se resume em apenas uma parte da música, a sua análise e interpretação será feita neste momento pré-tabela.

Um aspecto relevante em *Quimbombo* é a pluralidade de sentidos que a compõe. O próprio título e o coro principal já induzem a certos equívocos. *Quimbombó* é um legume

conhecido como quiabo no Brasil. Mas nesta canção essa palavra surge como um sujeito com ações e desejos. Suspeita-se, portanto, que seja um nome ou apelido designado a alguma pessoa. Em diversas outras canções do álbum são contadas histórias de pessoas específicas que dificilmente saberemos se são reais ou não. Nem o próprio Brewster soube dizer ao certo a origem dessas inspirações. O fato é que no coro principal o personagem quer (ou tem) *guarare*. Esse termo, pode ser entendido por um sentimento de atração sexual por outra pessoa. Uma referência a este termo pode ser vista na canção de *Guararé*<sup>57</sup> de Ray Barretto lançada em 1975. Nela, uma mulher sente atração pelo eu lírico e o coro principal é: *pastorita tiene guararé conmigo*. Portanto, as variações dessa própria palavra giram em torno desta ideia de atração. Porém este tema não encontra continuação no restante da música. Um outro destaque relevante aqui seriam as referências africanas. Além do nome da música, outras frases e palavras também possuem uma origem africana. *Rumba cuyi* e *rumba cuya*, por exemplo, são expressões africanas incorporadas ao contexto caribenho e funcionam como uma convocação para a festa, para a “farra” (*rumba*). Outro exemplo, seria a citação de *Orixás* como *Yemayá* (rainha das águas) e *Changó* (deus da justiça, raios e fogo). Essas divindades surgem em um contexto de saudação e convite para o desfrute da canção. Ao mesmo tempo, a letra descreve algumas ações que implicitamente sugerem o uso de algum entorpecente consumido através do fumo, provavelmente maconha. Nicolás R. Gandía também interpreta dessa forma: “Héctor entre sus soneos nos habla del consumo de la marihuana” (GANDÍA, 2014, p. 5). O eu lírico acende seu cachimbo, vai metaforicamente para “longe” e depois cai ao chão. Verifica-se, portanto, certa recorrência deste tema aliado ao disfrute coletivo ao compararmos com a letra da faixa *Willie Whopper*. Todos esses elementos entrecruzados explicitam a profundidade das referências e influências que percorrem o álbum.

Possivelmente uma pergunta que não será respondida neste momento é se as referências africanas possuem uma relação direta com o uso de entorpecentes em um cachimbo na canção. Porém, é possível tentar entender o que esses trechos representam para música e seu contexto. Três anos mais tarde ao lançamento deste álbum, os mesmos Willie Colón e Hector Lavoe lançam uma música intitulada *Che Che Cole*<sup>58</sup> com diversas referências

---

<sup>57</sup> Links para audição:

<<https://www.youtube.com/watch?v=QLmdVU8xA9I>>

<<https://open.spotify.com/track/56xsP0TSnlihp3s2jlbSgU>>

<sup>58</sup> Links para audição:

<<https://www.youtube.com/watch?v=s-jhq7HOSyY>>

<<https://open.spotify.com/track/4rPtnAmfvHkVSCO2KKkiC1>>

igualmente africanas. Essa prática se repete e se assemelha em outros artistas deste mesmo período. Deste modo, o trabalho de resgate cultural presente nestas músicas se aprofunda ainda mais ao buscar o estabelecimento de um laço com essa enorme carga cultural africana que preenche o continente americano. EUA e as antilhas caribenhas foram alguns dos últimos países a abolir a escravidão africana e a composição negra nestas populações é gritante. Com isso, obviamente as sonoridades africanas permeiam a maioria destes espaços. No entanto, se verifica aqui mais que uma influência indireta, mas também um processo de afirmação das raízes musicais revelando um esforço de consciência multi-identitária. Nesse sentido, a música afrocubana<sup>59</sup> se mostra cada vez mais relevante no contexto caribenho transfronteiriço. Ainda que a faixa *Quimbombo* e também o restante do álbum possuam temas que circundem o ambiente festivo, jovem e marginalizado como o baile, a atração sexual e o uso de entorpecentes. Buscar um sentido lógico na soma de todos estes aspectos talvez seja um exercício que encontre suas limitações, pois nem toda a arte reflete de maneira organizada as referências e influências presentes no cenário dos seus criadores.

No âmbito musical, *Quimbombo* também apresenta uma pluralidade de sonoridades. Apesar de Jovanovic (2007) definir a canção como uma mescla de *guaguancó* com *mozambique*, é possível notar uma presença protagonista da sessão de improviso do piano ao estilo jazzístico. A rapidez do andamento facilita a mescla de ritmos para as congas que é a percussão protagonista na música. Essa velocidade é acompanhada por todos os instrumentos e pela voz. Lavoe se utiliza de diversos artifícios de canto com claras estéticas caribenhas<sup>60</sup> e encontra um amplo espaço no espanhol para os improvisos e jogos de palavras. Embora possua uma tendência mais caribenha, os trombones não usufruem de um lugar de destaque na canção e o campo melódico acaba sendo protagonizado pelo piano, mesmo em alguns momentos em que os dois são executados juntos. O mesmo acontece com os timbales que exercem um papel de preenchimento para a conga. O andamento segue constante do início ao final e a esfera do canto é bem reduzida. Essas características acabam conferindo à canção

---

<sup>59</sup> Apesar de Havana ter deixado de ser o principal centro produtor e difusor de música caribenha após a revolução, a música cubana ainda exercia uma grande influência em todo este universo musical. Basta perceber alguns dos gêneros tocados neste álbum: *guaguancó*, *son montuno*, *mozambique*, *mambo*... todos de origem cubana. Mesmo que nenhum dos músicos presentes na gravação fossem cubanos (a maioria era de origem porto-riquenha ou estadunidense).

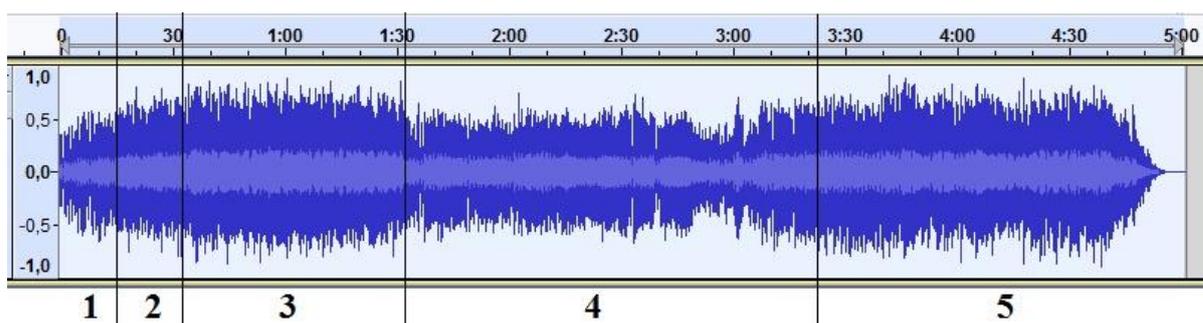
<sup>60</sup> Essa diferença do estilo de canto de inglês para o espanhol e a estratégia da *Fania* em buscar um cantor caribenho para ser a voz principal já foram explicitadas anteriormente na análise da faixa *Willie Baby*. Essa maior liberdade de Lavoe nas partes em espanhol do álbum é bem perceptível aqui em *Quimbombo*. O jogo constante com a voz executando mudanças de tons, velocidade e produzindo inúmeras variações com as palavras pode ser verificado em muitos cantores caribenhos consagrados como Ismael Rivera, Machito e Celia Cruz. Podemos falar, portanto, em um estilo estético caribenho específico no canto que está relacionado com os ritmos mais dançantes como a *Rumba* e o *Son*.

uma função bem voltada para a dança. O africano, caribenho e estadunidense são harmonizados em uma única peça musical e corresponde à forma de compor e executar as canções do álbum. Sendo assim, um encerramento para o disco que reafirma suas características e, ao mesmo tempo, traz novos aspectos e estéticas.

	<b>Minuto</b>	<b>Linguagem Musical</b>	<b>Análises circundantes</b>
<b>1</b>	0:00 – 0:15	Piano e baixo introduzem a canção com pequenas pausas causando um efeito de suspense/expectativa. Ao chamado do vocalista, ( <i>Que Dice!</i> ) a percussão entra em ritmo de <i>mozambique</i> . A transição final é puxada pelos timbales.	-Presença marcante da percussão. -O avanço tecnológico que possibilita o conjunto piano + percussões.
<b>2</b>	0:15 – 0:32	Entrada dos trombones. Mudança de notas no piano e baixo e leve alteração nos timbales. Expectativa gerada pela melodia mais aguda dos trombones a partir do segundo 0:24.	-Mudança no clima da canção.
<b>3</b>	0:32 – 1:32	O coro intercalado pelo vocal solista (Lavoe) entra e, seguindo o padrão, silencia os trombones. A conga volta a se sobressair e produz frases muito semelhantes à parte 1. A cada intervalo de 4 segundos marcado pelos timbales o piano e o baixo alteram suas melodias criando uma intercalação de duas frases melódicas para cada um destes instrumentos. Essa marcação de intervalo da percussão, em alguns momentos, é acompanhada pelo baixo e piano também.	- A relação africana com a conga. -Novos propostas e arranjos únicos.
<b>4</b>	1:32 – 3:23	A percussão e o baixo mantêm uma base para começar um solo jazzístico bem extenso de piano que preenche mais da metade da canção. Timbales e vozes realizam algumas pequenas improvisações durante o solo.	-O lado estadunidense de uma faixa afrocaribenha.

5	3:23 – final	Na parte final do solo, o piano já estabelece o esquema rítmico para a última parte da música. Essa estrutura é acompanhada pelos trombones (dessa vez mais tímidos) e pelo coro principal. Quando os trombones cessam, os instrumentos de percussão executam diversos repiques e improvisos e são acompanhados pelo coro até o final encerrado com <i>fade out</i> .	-Sessão <i>montuno</i> sem a improvisação vocal. -O campo aberto para percussões que a canção proporciona.
---	--------------	---	---

### Espectro sonoro do fonograma:



### Análises circundantes

1 – A percussão exerce um papel imprescindível em *Quimbombo*. A rapidez do andamento e forte ligação com a percussão africana faz com que estes instrumentos sejam a base articuladora de todo o ritmo. Este trecho de início já apresenta a agressividade e a presença que terão na música.

- Por cultura e tradição e/ou necessidade, a grande presença percussiva nas músicas caribenhas sempre foi equilibrada com um forte grupo de metais. Os dois grupos de instrumentos atingiam uma potência de volume que se destacava nas gravações mais rudimentares da primeira metade do século XX. O crescimento do piano dentro do cenário musical caribenho (muito influenciado pelo *jazz*) veio junto com o avanço nas tecnologias de gravação e de apresentações ao vivo. Esse processo não está baseado somente na

coincidência. Esses avanços permitiram que o som do piano entrasse em equilíbrio com as percussões e os metais. Em relação aos metais essa junção com o piano já estava bem presente no *jazz*, mas as percussões caribenhas traziam um novo desafio. Pedro El Afrokan (considerado o criador do *mozambique*) jamais consideraria em suas apresentações ao vivo nos anos 50 o protagonismo do piano ao lado das dezenas de congas que o acompanhavam. Pensando isso, podemos enxergar uma canção como *Quimbombo* como um rompimento desses paradigmas através dos avanços tecnológicos de captação sonora, pois temos piano e percussões de *mozambique* participando igualmente da canção.

2 – Como foi exposto anteriormente, se pensarmos as duas faixas *Borinquen* e *Chonqui*, podemos notar dois climas totalmente opostos. A primeira sugere a alegria e descontração e a segunda se volta mais para a amargura e decepção. Os efeitos utilizados para gerar esses climas já foram debatidos em suas respectivas análises. A questão que se impõe neste momento é a multiplicidade de climas presentes em *Quimbombo*. A transição da parte 1 para a parte 2 exemplifica bem esse contraste. O suspense gerado na introdução do piano explode em um anúncio acelerado dos trombones que convida ao baile e à celebração. Da mesma forma funciona em outros momentos da música como na entrada e na saída do solo de piano da parte 4.

3 – Originalmente cubana, a conga é um reflexo direto da grande presença negra neste país. Esse instrumento se relaciona intimamente com a cultura afrocubana e está presente em diversos contextos culturais desses grupos. A emigração latino-americana para os EUA fez com que a conga se expandisse para diversos outros gêneros musicais. No caso da música afroestadunidense, este instrumento se tornou um componente quase obrigatório, principalmente nos anos 60 e 70. Esta terceira parte de *Quimbombo* nos mostra que a proximidade dos temas africanos no ritmo e na letra elevou a conga para uma posição principal e constante por toda a canção. Não propositalmente, essa posição de destaque aproxima ainda mais esta última faixa do álbum ao resgate da cultura negra caribenha.

- Embora possua uma proximidade acentuada com o gênero *mozambique*, esta música usufrui de uma liberdade artística que está presente em todo o álbum. As mesclas com o *guaguancó* nos golpes graves e no andamento se somam a um recurso de marcações bem definidas que dividem a melodia do piano e do baixo. Todos esses elementos comprovam o caráter “*pré-salsa*” do álbum, pois explicita uma maneira específica de lidar com o turbilhão de influências culturais oriundas do processo migratório que irá se concretizar como *salsa* posteriormente.

4 – Este trecho revela outro elemento que confere um caráter ainda mais híbrido para a canção. Normalmente as extensões feitas em canções caribenhas criam uma sessão destinadas ao baile com solos de metais intercalados com os coros. Porém, em *Quimbombo*, essa extensão é feita com um solo de piano que não segue uma métrica e melodia específica e possui uma liberdade bem característica do *jazz* que se assemelha ao solo de piano da primeira faixa *Jazzy*. Portanto, temos uma música bem voltada para a tradição afrocaribenha que, ao mesmo tempo, possui partes bem extensas com claras influências que fogem dessa tradição.

5 – O encerramento é feito com o coro principal quase sem nenhuma improvisação vocal. Além de atípico, essa ausência abre espaço para os repiques e improvisações dos instrumentos de percussão. Essa alteração indica, mais uma vez, a importância da percussão e o espaço que ela tem para se remodelar constantemente gerando essa impressão de amálgama de ritmos em uma só música. Nesse sentido, o âmbito poético/verbal dialoga diretamente com o musical fundindo múltiplas influências africanas.

### 3.2.8. El Malo

#### Letra

No hay problema en el barrio

Que quien se llama El Malo

Si dicen que no soy yo

Te doy un puño de regalo

Quien se llama El Malo

No hay ni discusión

El Malo de aquí soy yo

Porque tengo corazón

Échate pa'lla

Que tú no estás en na'

No hay problema en el barrio

Que quien se llama El Malo

Si dicen que no soy yo

Te doy un puño de regalo

Quien se llama El Malo

No hay ni discusión

El Malo de aquí soy yo

Porque tengo corazón

Échate pa'lla

Que tú no estás en na'

Traduzir para o português

**Composição:** Willie Colón

**Links:** < <https://www.youtube.com/watch?v=ZFyoTptUsNw>>

< <https://open.spotify.com/track/1f1jc50dmcl9PkH3E4iG4E>>

A faixa single *El Malo* é considerada por alguns autores a canção mais “*salsera*” do álbum justamente por cruzar dois gêneros livremente em uma só canção (*bomba* e *guaguancó*) e por possuir a estética marginal mais acentuada. (JOVANOVIĆ, 2007; Gandía, 2014; RONDÓN, 1980). Ela inicia o lado B do LP e foi a canção de maior sucesso do álbum. Ela é utilizada algumas vezes para exemplificar o discurso musical dos guetos latinos em Nova Iorque na década de 60 e as propostas estilísticas da *Fania* em seu início. Cada vez mais, esse sujeito periférico, personificado posteriormente em 1978 na *salsa Pedro Navaja*<sup>61</sup> de Rubén Blades, vai ganhando força dentro da ficção. O protagonista do filme *Super Fly* de 1972 que foi citado no capítulo 2 é a máxima representação desse processo. No entanto, Colón não possuía envolvimento com o tráfico ou com nenhuma máfia. Mas passar a imagem de um cara mal seria vantajoso para ele e para a gravadora naquele momento. Apenas esse fato já representa uma mudança de eixo temático com músicas produzidas até o início dos anos 60 que preferiam tratar de temas que remetiam ao estereótipo tropical (belas paisagens, amor intenso, sexualidade implícita, dança, etc).

A letra explicita algumas contradições do imaginário urbano, estabelecendo um jogo de palavras que desmitifica a visão tradicional do “homem mal” que surge dos problemas sociais daquele espaço social. Seguindo o clima agressivo, o coro se baseia em um diálogo imperativo de confrontação e afirmação de superioridade através do recurso da diferenciação. A dúvida nesse caso é se os próprios artistas são os interlocutores dessa confrontação,

---

<sup>61</sup> Links para audição:

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

<<https://open.spotify.com/track/7aKs8kWKKau0SDgaeyZMAX>>

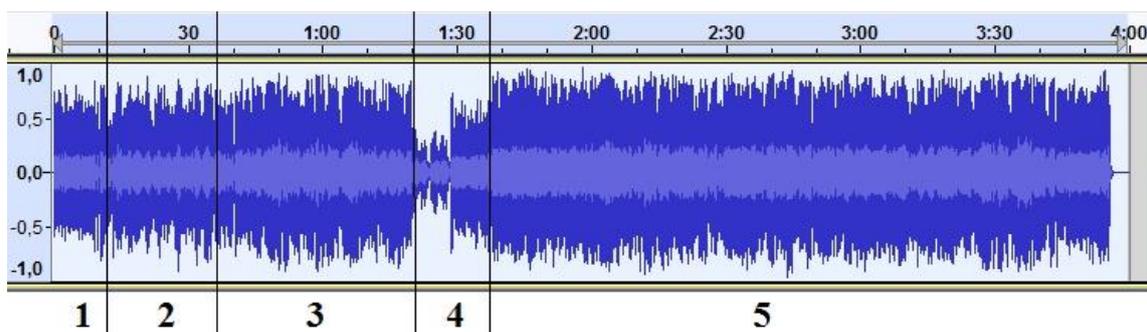
construindo, portanto, uma crítica a um processo de humilhação ou se o eu poético são os próprios artistas em situação de superioridade. A estrutura poética é simples e reduzida dando lugar aos solos dos metais e aos improvisos do cantor.

Na linguagem musical, em total diálogo com o tema central, a agressividade e rapidez no andamento marcam a pauta principal. A melodia instrumental é centralizada nos trombones, que se intercalam com o canto constituindo assim como uma segunda voz que responde à primeira. Os trombones são os grandes protagonistas dessa faixa. O destaque dado para eles é inigualável a qualquer outra canção do álbum. O piano faz comentários melódicos, enquanto estabelece a harmonia no acompanhamento de ritmo intenso. O trio percussivo feito por timbales, conga e bongô dita o ritmo acelerado e mescla frases de *bomba* porto-riquenha e *guaguancó* cubano, conferindo o elemento dançante à canção. Os timbales utilizam um recurso bem comum que consiste em golpear ao mesmo tempo a lateral de seus tambores e a campana de metal. Esse movimento confere uma força maior para o som dos timbales. Em alguns momentos é possível ouvir vozes soltas ao fundo. Além disso, a gravação é um pouco turva e rasgada. Propositamente ou não, essas características proporcionam uma estética mais violenta e rebelde e de um desfrute coletivo e despreocupado para a canção. Sugerindo, assim, uma influência *rock* que já utilizava esses recursos neste período.

	<b>Minuto</b>	<b>Linguagem verbal/poética</b>	<b>Linguagem Musical</b>	<b>Análises circundantes</b>
<b>1</b>	0:00 – 0:14		Solo explosivo de trombones. Intervalo dos trombones e base constante para o início dos versos.	- A apresentação de Colón ao mundo da música. - A timidez específica do piano.
<b>2</b>	0:14 – 0:35	Um diálogo de confrontação e desmitificação de um personagem “mal” em um contexto urbano específico. Paradoxo	Vocais se intercalam com os metais. Convenção rítmica de transição do <i>Boogaloo</i> com todos os instrumentos na mesma marcação.	-Tema central da canção. Posituação da postura antiética.

		evidente: “el malo aqui soy yo, porque tengo corazón”.		
<b>3</b>	0:39 – 1:20	Primeira sessão do coro. Trecho imperativo e agressivo.	O coro marca o intervalo entre os pequenos solos de trombones. Improvisos por Hector Lavoe.	-Improvisos vocais e aproximação com a experiência ao vivo.
<b>4</b>	1:20 – 1:37		Piano e baixo se isolam criando um clima de suspense. Percussões entram em seguida retornando o tempo inicial da canção.	- Diferenciação da convenção rítmica de transição.
<b>5</b>	1:38 – final	A segunda seção do coro, muita mais longa e com mais improvisos.	Trombones e coro assumem o protagonismo com solos mais altos e mais variados.	- A extensão do tamanho da canção para o baile.

### Espectro sonoro do fonograma:



### Análises circundantes

**1** –A presença dos trombones nessa canção é bem mais forte que no restante do álbum. Como a música single e tendo Willie como principal artista, a canção carrega essa proposta de apresenta-lo ao público através do trombone. Ainda que a primeira faixa *Jazzy* já possua um

caráter de apresentação, o conceito de música single já elevava a importância de qualquer música dentro de um álbum.

-Em contrapartida aparece de forma mais tímida. A presença marcante deste instrumento exercida nos *boogaloes* e nas faixas *Jazzy*, *Quimbombo* e *Chonqui* já não encontra uma correspondência em *El Malo*. O pianista Brewster também não participa não aparece entre os compositores. Esse fator age como um distanciador desta canção das influências mais estadunidenses.

2 - O tema central passa a estar muito mais ligado à vivência cotidiana. A posituação do mal não é uma grande novidade nesse contexto. Além das produções musicais que vimos nesta pesquisa, Leopoldo Tablante (2001) aponta a canção *Super Bad*<sup>62</sup> de 1970 de James Brown como um discurso paradoxal parecido. Em uma das frases da canção essa relação é mais perceptível: “*I’ve got soul and I’m super bad*”. Ou seja, a posituação contraditória do mal é igualmente destacada. Sendo assim, o personagem admirado em ambas canções possui uma conduta antiética. Perceber essa narrativa em outras obras artísticas como músicas e filmes demonstra mais um alinhamento do álbum com seu contexto de criação do que como inovação de Colón.

3 – Essa sessão de canto responsorial está presente em quase todo o álbum. É interessante notar que geralmente nessas partes existem improvisos por parte do cantor solista (mesmo que não improvisados) que concedem um clima de descontração nas músicas caribenhas. A utilização deste recurso também faz com que a gravação se aproxime da experiência ao vivo, contexto original de produção das músicas do gênero.

4 – A convenção rítmica de transição na parte 2 que se identifica mais com o *boogaloo* e já foi exaustivamente citada nas análises anteriores. Porém, nesta parte 4 temos uma convenção para transição um pouco diferente dessa outra já padronizada. Aqui os instrumentos de percussão entram de maneira impactante e com um padrão rítmico bastante complexo após uma pausa de isolamento do piano e baixo. O efeito de expectativa, assim como na outra convenção mais padronizada, também está presente. Essas características mais singulares concedem um lugar de destaque no álbum para esta canção, não só por ser o single. Essa estética acelerada e agressiva das percussões se somam a todo um clima da música. “Tranquilidade” é uma palavra que não pode relacionada a esta faixa que reflete o ritmo

---

<sup>62</sup> Links para audição:

<<https://www.youtube.com/watch?v=LJ9CLOEOB5U>>

<<https://open.spotify.com/track/1dPCmeOJWzwn0cizpIJBSz>>

frenético urbano. Ainda que fossem reinterpretações de ritmos tradicionais caribenhos, estética campesina é totalmente substituída por uma linguagem metropolitana.

5 – Apesar de não ser muito abordado nesta pesquisa, a dança é um aspecto central para a cultura musical caribenha. Comumente, da metade para o final das canções, o coro segue junto com solos instrumentais e uma percussão pulsante fazendo o momento dançante perdurar por mais tempo. Essa convenção também estava bem presente nas sessões de *descargas* pois incentivava os outros músicos a se aventurarem em seus próprios instrumentos ou vozes. A diferença no tamanho da parte 5 da canção em relação as outras se dá por essa extensão. Essa é ligação tão íntima com o baile se encontra entre os pilares da música caribenha e que aqui é representada por essa extensão de um trecho específico da canção. Esse momento da canção costuma se estender ainda mais em apresentações ao vivo.

### 3.3. Observações finais sobre o álbum e suas análises

Não necessariamente toda obra musical irá refletir todos os aspectos do seu contexto sócio-histórico. Em algumas produções, o cenário por trás da criação é bastante implícito e difícil de se perceber com olhares e escutas mais superficiais. Porém, também existem músicas que deixam explícita a relação bem próxima entre o processo artístico e as práticas sociais. Não saberíamos dizer, em qual posição dessa linha de extremos o *El Malo* se encaixaria, pois, por exemplo, ao mesmo tempo que temos evidências nítidas como a letra da canção *Borinquen* também temos traços musicais mais sutis como o uso das campanas em *Chonqui*. Essas duas características são bem significativas para entender a ligação do álbum com o Caribe, porém possuem níveis diferentes de profundidade analítica. A extrema significatividade do álbum para esta pesquisa é o elo que reúne tudo que foi dito.

Talvez o maior desafio em todo esse processo analítico seja a separação desses aspectos musicais e sociais que são altamente diluídos no álbum e no cenário social estudado. Muitas vezes o ato da separação para analisar e relacionar acaba afastando um pouco o estudo da realidade estudada. Por exemplo, como poderíamos analisar separadamente a música afroestadunidense da música caribenha no contexto novaiorquino? Ou então a influência do *jazz* e do *rock* de maneira separada? Esse limite é muito difícil de ser estabelecido, pois todas essas expressões estão totalmente conectadas por diversos elementos. Talvez esse afastamento tenha ocorrido de maneira desmedida algumas vezes durante as análises, mas ainda assim é

um exercício de entendimento fundamental que foi feito com muita cautela dado o nível de diversificação de interações e narrativas presentes neste ambiente.

Essas interações sociais saltam aos ouvidos quando percebemos a pluralidade de linguagens musicais. A própria composição étnica e de nacionalidades presentes na produção do álbum nos dá essa dimensão. As figuras do *nuyorican* Colón e do pianista negro estadunidense Brewster também explicitam a intensidade dessas interações. Os dois nasceram em Nova Iorque, porém em núcleos sociais diferentes e ainda assim compartilhavam de concepções musicais muito próximas. O contato de Brewster com a música latina na escola e nas ruas se deu no mesmo nível do contato de Colón com a comunidade afroestadunidense e toda sua cultura musical. Mesmo que houvesse apenas uma pessoa em todas as etapas de produção do álbum, ele ainda carregaria esses aspectos plurais – em menor escala obviamente. Nesse sentido, os reflexos do contexto social em uma obra artística comentados previamente encontram total correspondência quando tentamos dimensionar a amplitude dessas interações aos aprofundarmos na análise do álbum.

A categoria *pré-salsa* é desenvolvida quando pensamos o caráter de transição do álbum. Alguns elementos do gênero que será denominado *salsa* já estão presentes aqui de maneira mais tímida e são intercalados por *boogaloo*s. Pode-se dizer, portanto, que *El Malo* está num período criativo entre a cultura do *boogaloo* e *descargas* e a cultura da *salsa* como gênero concretizado. Por isso as canções trazem aspectos de todos esses universos sonoros. Apesar da complexidade e multiplicidade de sonoridades do álbum, foi possível destacar durante as análises algumas características convergentes que provam esse aspecto de transição e também se relacionam com o ambiente no qual o disco foi produzido. A seguir, estão algumas dessas características convergentes:

- Sessões de improviso: este espaço direcionado para os solos instrumentais e vocais está presente em todas as canções do álbum. Além disso, é uma característica comum da cultura musical caribenha como foi dito anteriormente nesta pesquisa. Porém, com a influência do *jazz* estadunidense essa sessão acabou tomando novos contornos e foi sendo cada vez mais executada, principalmente durante as *descargas*. Podemos perceber que muitas vezes esses improvisos saíam propositalmente da harmonia principal das canções, conferindo-lhes um caráter jazzístico como em *Jazzy* e *Quimbombo*. Outras vezes, essas sessões foram feitas de forma planejada para que parecesse um improviso feito em uma apresentação ao vivo como em *Bonrinquen* e *El Malo (single)*. Aqui, portanto, se destaca uma influência do *jazz* e do Caribe que confluem em algo bem singular.

- Convenção rítmica do *boogaloo*: essa convenção foi citada diversas vezes durante as análises, pois ela se encontra na maioria das canções do álbum. Se consiste na interrupção de todos os instrumentos e na volta gradual dos mesmos fazendo marcações uniformes para causar um efeito de expectativa. Apesar de ser bem típica no *boogaloo* essa convenção também é utilizada em outras faixas do álbum. Essa confluência explicita mais uma vez a mescla transicional aqui presente.

- Uso de trombones: a presença marcante dos trombones demonstra uma influência específica de Eddie Palmieri que já foi explorada nesta pesquisa. O fato do artista principal, Willie Colón, ser trombonista também justifica esse destaque. No entanto, esses trombones também são bastante utilizados nos *boogaloo*s do álbum, característica incomum deste gênero. De maneira inversa, essa característica destaca a mesma conclusão do ponto anterior, ou seja, essas combinações evidenciam esse processo de transformação.

- Uso das línguas espanhola e inglesa: as *pré-salsas* são cantadas em espanhol e os *boogaloo*s em inglês. Em algumas faixas, podemos ver a mescla dos dois idiomas como com *Chongui*, *Borinquen* e *Willie Baby*. Nesta última é mais perceptível uma característica presente em todo o álbum: a drástica mudança no estilo de canto quando o idioma se altera. Nesse sentido, as dinâmicas de influências musicais transpassam a simples alternância de língua além de expor claramente a intensidade dos intercâmbios culturais deste contexto.

- Alternância de temas poéticos: neste ponto observa-se a diversidade de propostas do álbum assim como seu caráter de transição. Temas bem explorados no passado como a dança e a sedução são mesclados por diversos outros temas e nos ajudam a decifrar mais satisfatoriamente este cenário. Muitas vezes, esses temas extrapolam o âmbito poético/textual e também passam a compor a linguagem musical. Entre eles, dois merecem certo destaque: a marginalidade social e o apelo dançante.

- A marginalidade social: esse elemento é uma importante ponte que estabelece uma conexão direta entre a realidade vivida por essas comunidades e a prática musical. No interior das análises conseguimos verificar alguns elementos explícitos nas letras que expõem essas conexões como o uso de drogas, a segregação, a humilhação de classe e a violência social. Em um nível mais subjetivo, a linguagem musical também apresenta um pouco desse processo como, por exemplo, a agressividade dos instrumentos. Além disso, a posituação do vilão, que já estava em alta na estética dos anos 60, encontra uma correspondência direta nos personagens criados nas músicas e na capa do álbum. Esse elemento político será mais

explorado pelo próprio Willie ao longo de sua carreira, mas já nesse início nos diz muito sobre a sociedade estudada e seus respectivos heróis.

- O apelo dançante: aqui temos um aspecto presente em praticamente todo o álbum. Ainda que exista a mescla de diversos gêneros e ritmos, o baile segue sendo o resultado final das canções. A forma caribenha de encarar o baile como um pilar da música é transportada junto com a emigração para o cenário musical nova-iorquino. Os ambientes em que se reproduzia essa cultura musical eram sempre voltados para o baile, ainda que o tema da letra da canção não se aproximasse disso. Nesse último ponto, é possível ressaltar diversos paradoxos no interior do álbum quando o ritmo, que sempre pressupõe o baile, se choca com o tema poético. Ainda assim o apelo dançante segue constante que é corroborado pelo andamento mais rápido das canções. Essa relação intrínseca entre a música e a dança é exemplificada em *Skinny Papa* em que o eu lírico supervaloriza o ato de dançar, como se não houvesse outra alternativa para a fruição da canção. Esse elemento se conecta bastante com os temas amorosos e de sedução na música como um todo. Mas aí pode-se destacar um ponto singular do álbum: apenas *Willie Baby* possui um tema voltado para a sedução de outra pessoa, apesar de existir todo um universo de inúmeras canções que abordam este tema no contexto no qual o álbum se insere. Esse fato confere um aspecto de ruptura dentro do *boogaloo* e da música caribenha que mesmo que não seja totalmente inovador, nos é muito significativo.

- Composição instrumental: a formação da banda que participa da gravação do álbum também é uma característica que o localiza em um ponto de transição. Os trombones e o piano atuam em espaços tradicionais nas canções, mas também exercem funções que geralmente não eram conferidas a eles. O protagonismo dos trombones em *boogaloes* ou do piano em *pré-salsas* é um exemplo dessa atuação não tradicional. A utilização do órgão Hammond em *Skinny Papa* pode ser também outra evidencia deste uso não convencional dos instrumentos e, neste caso, expõe uma grande influência do *rock*. O solo dos timbales em *Jazzy* deixa claro essa relação dúbia, pois mostra uma influência da década de 50 sendo remodelada para uma base *mambo/jazz*. Seriam muitos o exemplos da composição instrumental diversificada no interior do álbum. O que fica claro aqui, mais uma vez, é sobreposição de muitos elementos que formam um amálgama de sonoridades bem singulares que carregam a tradição e a inovação na mesma linguagem. Contradições que se harmonizam.

Esses processos de descontinuação, são confrontados a todo momento por elementos de adequação. Portanto, é possível verificar conexões e desconexões com o contexto

novaiorquino. Apesar de se afirmar e delimitar novas identidades, *El Malo* se utiliza de elementos musicais preexistentes. A *hibridização* de Canclini possui tanta aplicação a partir da segunda metade do século XX porque muitos dos processos ocorridos neste período partem da junção de componentes preestabelecidos para formar um novo produto. No momento das análises essas articulações híbridas se tornam mais evidentes. As conexões e desconexões atuam ao mesmo tempo e resultam em linguagens muito únicas. O solo jazzístico do piano em *Quimbombo*, por exemplo, preenche grande parte de uma canção que se apresenta como um *Mozambique* que tem suas raízes afrocubanas evidentes. Esse (des)encontros estão dispostos nas canções de maneira harmoniosa e nos mostra as contradições que integram este contexto.

O máximo de convergência que se encontra na obra é a tradição musical africana. Apesar de às vezes haver uma separação entre cultura estadunidense e caribenha no processo de pesquisa, é inevitável não considerar um elo africano unificador entre estes mundos. Além da clara relevância da porcentagem populacional negra nos EUA e no Caribe, algumas características do álbum também ajudam a exemplificar essa relação. A origem racial dos ritmos e gêneros musicais que permeiam as canções é inteiramente negra. *Jazz, mambo, son, guaguancó, R&B, rock* e etc. Mesmo havendo inúmeras apropriações, a presença africana nas Américas é totalmente evidenciada por esses gêneros. Outro elemento que possui essa mesma correspondência é o canto responsorial presente em todas as faixas do álbum com letra. Esse estilo de canto herdado da África faz parte da cultura musical negra em todas as regiões aqui estudadas e quiçá em toda a América; ao contrário do grande desenvolvimento das percussões no Caribe que não possuem o mesmo destaque no cenário afroestadunidense<sup>63</sup>. Com isso, o álbum não só revela interações imediatas ocorridas no intenso fluxo entre Nova Iorque e Caribe como também conexões mais amplas que atravessam os séculos.

Podemos entender a multiplicidade de narrativas como um elemento de recorte temporal. Ao analisar o álbum, lidamos com discursos produzidos por adolescentes na década de 60. Essas duas características nos conduzem para um entendimento convergente: o esforço

---

63 Essa contradição ocorre devido à diferenciação dos processos escravagistas em cada região. Durante muito tempo, os negros nos EUA foram proibidos de tocar instrumentos de percussão. Isso ajuda a explicar essa diferença da maneira de lidar com a percussão na cultura musical afroestadunidense com outras regiões de grande presença negra nas Américas como, por exemplo, o Caribe. Para saber mais: KONADU, Kwasi. *The Akan Diaspora in the Americas* (2010); KNOWLES, Mark. *Tap Roots: The Early History of Tap Dancing* (2002).

para se compreender identitariamente num momento de explosão midiática cultural. Buscar seu espaço e a compreensão de si mesmo já é uma característica inerente à juventude que se intensificou nesse ambiente de aceleração das transformações no mundo. Estabelecer essa delimitação em um centro de produção cultural cosmopolita como Nova Iorque parece ser um desafio que vai sendo superado no álbum por dois eixos: a mescla e o resgate. Ao assumir esses dois elementos como pilares da prática musical, esses jovens dão voz a uma demanda crescente nesta sociedade. Talvez esse seja o motivo pelo qual um álbum, considerado por muitos de baixa qualidade, tenha alcançado um nível satisfatório de receptividade do público, principalmente entre os latino-estadunidenses. Esse êxito da mescla e do resgate serão enxergados estrategicamente por Masucci e Pacheco (*Fania Records*) que explorarão esse campo cada vez mais até alcançarem uma amplitude mundial através de um único rótulo: a *salsa*.

Essa demanda por uma delimitação identitária encontra total correspondência com os processos migratórios. Grande parte dos jovens nova-iorquinos no final nos anos 60 eram filhos de uma primeira grande leva de imigrantes caribenhos da década de 40 e 50. A mudança de público-alvo (de estadunidense anglo-saxão para imigrantes caribenhos) que houve nos salões de música latina na década de 50 ocorreu com mais intensidade no final dos anos 60. No entanto, na década de 60 esse público já está inserido em outro nível de diversidade cultural. Por isso a mescla de sonoridades em *El Malo* é bem mais intensa que as músicas produzidas na época do *El Palladium* e ao mesmo tempo possuem um nível de resgate cultural ainda mais profundo. Tendo isso em vista, poderíamos dizer que este é um álbum latino-caribenho? Talvez não. Mas seria possível dizer que ele representa uma grande parte das compreensões musicais entre a juventude *nuyorican* e imigrante deste período.

Sem dúvida a sistematização didática de todos esses processos sobrepostos é o desafio central da pesquisa. Quanto mais conclusões são formuladas, mais questionamentos aparecem. A complexidade deste álbum dificilmente será contemplada por uma análise escrita. O máximo que pode ser feito é a extração de lições que auxiliam no entendimento da dinâmica social vivida por essas pessoas. Mesmo não estando entre a lista de álbuns mais consagrados e/ou mais vendidos da *salsa*, *El Malo* representa uma parte importante da história desse gênero e da migração caribenha em Nova Iorque. As práticas musicais exercidas aqui nos abrem a janela para a compreensão de inúmeros processos ocorridos neste contexto e servem de referência para muitos outros eventos históricos de características similares.

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após o *El Malo*, Willie Colón lançou outros inúmeros discos com Hector Lavoe e juntos se tornaram um fenômeno mundial da música latina. Outra parceria de sucesso de Colón foi com o cantor e compositor panamenho Rubén Blades. Nessa parceria, os temas mais politizados ganharam mais força elevando esses dois artistas para uma condição muito importante de influenciadores políticos. Colón se tornou uma figura política do Partido Democrata e teve diversas atuações no alto escalão da prefeitura de Nova Iorque. Participou de eleições para deputado, de campanhas para outros candidatos e de atos políticos públicos sempre exercendo uma função de representante popular da população latino-novaiorquina. Mais recentemente, vem fazendo uma constante campanha contra o bolivarianismo na Venezuela (Chávez e Maduro) e chegou a apoiar o candidato da oposição, Henrique Capriles, após a morte de Chávez. Colón, portanto, teve/tem uma vida repleta de atuações em processos relevantes nos EUA e na América Latina. Sua trajetória é um exemplo claro da importância da música latino-novaiorquina para a análise dos processos sócio-históricos ocorridos nesse contexto geopolítico.

Quanto maior o aprofundamento no estudo, maiores e melhores serão as dúvidas e mais numerosos serão os questionamentos. A perspectiva interdisciplinar foi crucial para o desenvolvimento dessa pesquisa e demonstra as amplitudes que as ferramentas metodológicas podem alcançar. Para além da história e da musicologia, podemos perceber que diversos outros campos podem ser inseridos na discussão, principalmente a sociologia e antropologia. Mesmo assim, percebe-se que este esforço ainda é insuficiente para sanar todos os vícios disciplinares (possivelmente nunca sane), mas é um pequeno passo para avançar na problematização do enrijecimento das estruturas metodológicas de pesquisa e que talvez possa contribuir para a aproximação entre a história e a música.

Neste caso específico de estudo, essa necessidade urge às análises. O Caribe nunca foi um ambiente simples e bem delimitado. As suas interações culturais e regionais possuem um nível de complexidade que nos exige a multiplicidade de olhares. Por isso a insistência na busca por metodologias dinâmicas e diversificadas a fim de aprimorar as análises e descrições dos objetos e dos processos sócio-históricos.

Alcançar a totalidade de elementos no processo de análise de um objeto artístico é uma tarefa impossível. Entretanto, a busca por essa totalidade é extremamente frutífera, pois nos

concede a possibilidade de entender melhor os processos que impactam e são impactados por esse objeto.

O estudo do ser humano sempre terá que lidar com a sua própria complexidade que nem sempre será bem representada no interior de uma pesquisa. Essa complexidade exige uma amplitude de abordagens que o engessamento disciplinar muitas vezes atua como limitador. Nesse sentido, a diversificação do uso das fontes no estudo de história e a consideração dos elementos contextuais no estudo da música já é reconhecidamente necessária e exige uma interdisciplinaridade bem dialogada. O ser humano e seus produtos possuem ilimitadas características, ações e concepções, então porque o estudo destes deve se limitar a uma linha específica de abordagem?

Essas ilimitações e complexidades são potencializadas quando se estuda a América Latina. Uma região que foi perpassada por inúmeros processos históricos de amplitude mundial possui uma profundidade de análise inerente. Tentar compreender esses indivíduos e essas sociedades pode ser um desafio no qual só a produção artística consiga abarcar a multiplicidade dessas narrativas e processos identitários.

Com toda essa dinâmica acelerada da segunda metade do século XX e as migrações em massa, os câmbios identitários acabam se intensificando. É frutífero, nesse sentido, pensar essas transformações através de categorias “trans”. Essas categorias conferem uma certa fluidez e se enquadram bem melhor na análise da realidade. Sendo assim, o brasileiro Rogério Haesbaert (2014) assume transidentidade e a transterritorialidade como elementos fundadores dessas noções de pertencimento dos fluxos migratórios contemporâneos. Uma realidade, portanto, que não se define nas limitações tradicionais. Mesmo distante dos territórios de origem, esses indivíduos estabelecem uma inter-relação de assimilação e, ao mesmo tempo, de resistência nesse novo contexto.

A produção cultural como parte integrante de um grande trânsito migratório entre Porto Rico e EUA é um aspecto marcante em muitas realidades atuais. A correspondência desses fluxos na atualidade é gritante. Segundo censo de 2010<sup>64</sup>, maior parte da população porto-riquenha se encontra em território estadunidense. A maior nação capitalista da atualidade continua sendo construída com trabalho imigrante de inúmeras nacionalidades.

Junto com outros movimentos de deslocamento em massa, a comercialização e difusão da música caribenha cresceram exponencialmente. A explosão discográfica da *salsa* na

---

<sup>64</sup> Instituto de Estadísticas de Puerto Rico. Censo decenal de población y vivienda. 2010. Disponível em <<https://censo.estadisticas.pr/censo-decenal>>.

década de 70 abriu as portas para um comércio mundial de gêneros musicais que remetem ao “tropical latino-americano”. Esse comércio foi influenciado diretamente pela indústria cultural estadunidense, a maior das últimas décadas. Na atualidade, o *Reggaeton* vem sendo difundido e remodelado enquanto se consolida como um dos maiores fenômenos musicais internacionais. O surgimento da Internet e dos grandes oligopólios midiáticos potencializou esse processo. Não é coincidência que o vídeo mais visto do *Youtube* no ano deste trabalho é o clipe do *hit Despacito*<sup>65</sup>. O clipe se passa em Porto Rico e os artistas que a cantam também são porto-riquenhos (Luis Fonsi e Daddy Yankee). Na última contagem (2020) o vídeo já se aproximava da marca dos 7 bilhões de visualizações. O clipe se passa na praia e possui forte apelo sexual e dançante. Essa produção é um ótimo exemplo para compreendermos a evolução da indústria cultural porto-riquenha e estadunidense e a construção da ideia de Caribe. Na música e turismo: lindo, excelente e lucrativo; na mão-de-obra imigrante: barata, descartável e lucrativa.

Para além das transformações musicais, falar sobre a *salsa* é lidar com um processo que segue sendo uma das marcas principais das últimas décadas: o deslocamento forçado em massa, fruto da intensificação da globalização imperialista que é corrosiva para o Terceiro Mundo. Seja por conflito armado, perseguição ideológica ou desestabilização econômica, as pessoas abandonam seus territórios por sobrevivência. Nesse sentido, a relação dos EUA com a América Latina evidencia o óbvio: a desigualdade produzida pela exploração de países mais ricos através de colonizações e imperialismos (guerras e divisão internacional do trabalho) produziu/produz uma massa gigantesca de pessoas dispostas a enfrentar o intenso choque do deslocamento para esses mesmos países para garantir a própria sobrevivência e a dos seus familiares. A reação dos locais receptores desses grandes contingentes populacionais caminha, cada vez mais, à restrição e à repressão. A saída do Reino Unido da União Europeia e a ascensão de figuras políticas como Marine Le Pen na França e Donald Trump nos EUA tendo como um dos pilares do discurso a repressão contra os imigrantes são grandes sinais deste endurecimento. Paralelamente, as grandes potências aglutinam e adaptam esse fluxo para uma demanda de subempregos seguindo com o processo de marginalização desses indivíduos enquanto lucram com o desespero humano.

Os casos de Porto Rico e de Nova Iorque foram analisados com mais detalhe. Entretanto, sabemos que essas realidades são diretamente correspondentes com muitas outras

---

<sup>65</sup> Links para audição:

<<https://www.youtube.com/watch?v=kJQP7kiw5Fk>>

<<https://open.spotify.com/track/6habFhsOp2NvshLv26DqMb>>

da segunda metade do século XX. Essa transposição de local para global é extremamente frutífera pois permite adentrar em determinado objeto e entender seus detalhes de maneira mais satisfatória para, então, projetar para um nível mais amplo.

Dizer que um processo histórico e político de emigração em massa que surge num contexto de imperialismo e aumento das desigualdades pode resultar em uma produção musical pode soar um pouco audacioso. Mas o caminho traçado desde o início do capítulo 1 até o final do capítulo 3 estabelece uma relação bem explícita dessas conexões. A indagação motivadora de todo esse processo é: por que um gênero musical que está intrinsecamente ligado à cultura caribenha como a *salsa* surge em Nova Iorque? Os debates e análises feitos no interior dessa complexidade do período pós-2ª guerra iluminam um pouco esses processos contraditórios.

A centralidade de todo o trabalho está no reflexo dos processos históricos nas construções identitárias e o impacto destas nas práticas sociomusicais. Identidades fragmentadas e não resolvidas que atuam em um não-lugar decifrado musicalmente pela *salsa* e tudo que circunda os processos do seu surgimento musical. No entanto, tentar compreender e descrever uma obra artística pode ser uma tarefa extremamente complicada. Mas a sua criação, que acontece de maneira mais natural, acaba dando voz para comunidades marginalizadas que estão acostumadas a não participarem da história oficial. Por isso, a história dos EUA e do Caribe não consegue ser compreendida dentro de uma perspectiva linear uniforme com um discurso padronizado e fechado. Pensando assim, pode-se dizer que o passado, assim como o presente e futuro, podem ser alterados e revisados de acordo com os discursos analisados.

Expor as desigualdades presentes nas dinâmicas da globalização também é uma necessidade central deste trabalho. Os fluxos diaspóricos não são novidades nesse contexto, assim como a violência inerente neles. Portanto, os acontecimentos discutidos aqui não surgem na década de 50 e 60. Eles remetem a um longuíssimo passado de exploração e assassinato dos povos indígenas e africanos. Refletindo sobre essas questões, encerro da forma como foi introduzido e cito uma pequena frase de Milton Santos em entrevista para o programa Roda Viva em 1997: “a globalização é o estágio do pleno imperialismo”.

Outra reflexão final caminha em um teor mais otimista. A palavra *salsa* no espanhol significa uma união de condimentos em um tempero culinário. Metaforicamente, esse significado original se relaciona totalmente com o gênero musical, pois se trata da combinação de diversos paladares e texturas para dar mais sabor para um determinado

produto. Nesse sentido, a mensagem mais *salsera* que carrega esses processos musicais é a integração cultural.

*Una sola voz, un solo pueblo  
y una misma manera de amar*

*[...]*

*Somos latinos, somos rumberos  
con sentimiento y corazón  
pa' el mundo entero*

(Canção de Adalberto Álvarez, 1995)

## 5. GLOSSÁRIO DE GÊNEROS MUSICAIS

A multiplicidade de ritmos, culturas e estilos musicais presentes no caribe e nos EUA é um desafio constante para esta pesquisa. Na maioria das vezes, muitas canções englobam e mesclam diversos tipos de gêneros e tornam o processo de rotularização cada vez mais difícil. O reconhecimento de gêneros musicais é um instrumento de análise muito útil e importante para uma leitura técnica e sociocultural de uma obra musical e por isso sempre é muito utilizada no âmbito deste trabalho.

Esse glossário surge no intuito de aclarar a compreensão desse vasto universo musical e facilitar o trabalho do leitor. Além disso, há uma necessidade de otimizar a organização da escrita para que não seja preciso se estender em notas de rodapés ou explicações limitadas no próprio corpo do texto.

As principais referências bibliográficas para este glossário estão entre as principais obras de referência geral da pesquisa e que tratam, principalmente, da música caribenha. Entre elas estão *Musica del Caribe*, de José Arteaga; *Historia de la Salsa: desde las raíces hasta el 1975*, de Nicolás Ramos Gandía; *Encuentros sincopados: El Caribe contemporáneo a través de sus prácticas musicales*, de Lara Ivette López de Jesús; *El Libro de la Salsa*, de Cesar Miguel Rondón; *Salsa, sabor y control*, de Ángel G. Quintero Rivera; *Salsa Guidebook: for piano & ensemble*, de Rebeca Mauleón.

Uma lógica interessante a ser seguida seria a cronologia do surgimento dos gêneros. Porém, como a intenção é construir uma ferramenta de consulta, a organização dos gêneros será definida por **ORDEM ALFABÉTICA**:

### • Bolero

Gênero cubano com fortes influências espanholas no canto e africanas na percussão. Criado no final do século XIX por José Sánchez, conhecido por Pepe Sánchez. O ritmo se espalhou por todo o mundo no século posterior e produziu diversos sucessos principalmente no México e em Porto Rico. Diversos gêneros musicais latino-americanos foram influenciados pelo bolero, entre eles o samba-canção, o chá-chá-chá, a salsa e, mais recentemente, a bachata. Suas características principais são o ritmo lento, os temas românticos e o protagonismo dos(as) cantores(as).

Algumas canções exitosas e/ou importantes do gênero:

-*Tristezas* – José Sánchez

-*Lamento Borincano* – Rafael Hernández

-*Bésame Mucho* – Consuelo Velásquez

#### Base rítmica e melódica

The image displays a musical score for four instruments: BONGCO, CONGA, CLAVE, and BASS. Each instrument part is written on a five-line staff with a treble clef and a 4/4 time signature. The BONGCO part features a complex rhythmic pattern with various note values and rests, including a '2' at the end of the staff. The CONGA part follows a similar rhythmic structure. The CLAVE part shows a steady, rhythmic pattern. The BASS part provides a simple, steady melodic line. The score is presented in a clear, black-and-white format.

Fonte: Arteaga, José. *Música del Caribe*, p. 29, 1994.

#### ● **Bomba porto-riquenha**

Mais do que gênero musical, a Bomba é uma prática musical que reúne diversos ritmos e culturas porto-riquenhas. Possui sua origem nos tempos da escravidão (século XVII) e é composta por elementos indígenas (taínos) e africanos. Geralmente é executada em roda com um intenso diálogo entre instrumentos, cantores(as) e bailarinos(as). Por essa mistura, a Bomba é reconhecida como um dos símbolos musicais nacionais de Porto Rico e possui canções produzidas por diversas gerações de músicos. Suas principais características são a singularidade do canto e a percussão marcante em sintonia com o baile.

Algumas canções exitosas e/ou importantes do gênero:

-*Oye Rosa* – Rafael Cepeda

-*Si Dios Fuera Negro* – Roberto Anglero

-*María Teresa* – Cortijo y su Combo

#### Base rítmica e melódica

Fonte: Arteaga, José. Música del Caribe, p. 36, 1994.

### • Boogaloo

Com um apelo mais mercadológico, o *Boogaloo* surge em Nova Iorque na década de 60. Apesar de uma tendência comercial, o gênero diz muito sobre as sonoridades presentes neste contexto. Se baseia em uma mescla entre música afroestadunidense e caribenha e é voltada para o baile e para a juventude do período. As características variam de acordo com o artista, mas, no geral, possui uma forte presença do piano, do canto em coro e da percussão caribenha. Pode ser cantada em inglês e/ou espanhol. O ritmo costuma ser acelerado e voltado para o baile. Não possui uma base rítmica pré-fixada como outros gêneros.

Algumas canções exitosas e/ou importantes do gênero:

- Micaela* – Pete Rodríguez
- Oh Yeah* – The Joe Cuba Sextet
- El Exigente* – Orchestra Harlow

### • Chá Chá Chá

Esse gênero surgiu na década de 50 nos contextos de dança em salões de baile, principalmente em Cuba, México e Nova Iorque. Pode ser considerado uma variante mais lenta do *mambo* e sempre está relacionado com o seu tipo de dança mais simples. Esse ritmo ajudou a repopularizar um formato menor para orquestras denominado *Charanga*. Além do *mambo*, também possui uma forte influência do bolero. Posteriormente a essa década, irá ser uma grande influência para a *salsa*. Apresenta um ritmo mais lento e a fusão de instrumentos de corda e sopro.

Algumas canções existosas e/ou importantes do gênero:

- La Engañadora* – Enrique Jorrín
- Cha Cha Cha Para Ti* – Tito Rodríguez
- Oye mi mamá* – Machito y sus Afroclubans

#### Base rítmica e melódica

The musical score is for a Cumbia piece. It is in 4/4 time with a tempo of 90-114. The key signature has one sharp (F#). The instruments are Violins, Piano, Bass, Clave, Güiro, Congas, and Timbales. The piano part includes chords A-7/D and D7. The bass line is a simple walking bass. The percussion parts (Clave, Güiro, Congas, Timbales) provide the characteristic Cumbia rhythm.

Fonte: Mauleon, Rebeca. *Salsa Guidebook for Piano & Ensemble*, p. 204, 1993.

#### ● **Cumbia**

A *Cumbia* é um dos gêneros de maior extensão e impacto na América Latina como um todo. Originalmente surgiu na Colômbia no século XIX com fortes traços africanos (tambores), indígenas (maracas e flautas) e espanhóis (canto e lírica). No século XX se concretizou no mercado musical e se expandiu por diversos outros países. A principal característica é o ritmo marcado no contratempo das canções e sua maleabilidade para se adaptar em contextos musicais variados. Existem muitos subtipos deste gênero como a *cumbia villera* e a *cumbia andina*.

Algumas músicas exitosas e/ou importantes do gênero:

- El Caiman* – José Peñaranda
- Cariñito* – Los Hijos del Sol

-*Yerba Brava* – La Cumbia de los Trapos

### • Danzón

Em um caminho mais alternativo, o *Danzón* possui uma tendência mais europeia. Surgiu em Cuba no século XIX e se tornou o gênero mais popular da região no início do século XX. É considerado por muitos um antecessor de vários gêneros como o *mambo*. Além disso, foi o precursor do formato de orquestras conhecido por *Charanga*. Os instrumentos de sopro possuem maior protagonismo que as percussões e as temáticas poéticas vão desde o romance até relatos cotidianos.

Algumas canções exitosas e/ou importantes do gênero:

-*A las Alturas de Simpson* – Miguel Failde

-*El Bombín de Barreto* – José Urfé

-*Central Constancia* – Enrique Jorrín

### Base rítmica e melódica

Excerpt "B" Section, "Media Luna", © R. Mauleón

♩ = 96

Flute 1

Flute 2

Violin 1

Violin 2

Piano

Bass

Güiro

Timb.

Fonte: Mauleon, Rebeca. Salsa Guidebook for Piano & Ensemble, p. 202, 1993.

### • Guaguancó

O complexo da *Rumba* se divide em *conga*, *guaracha* e o que mais se destacou ao longo dos anos, o *guaguancó*. Esse conjunto de práticas musicais possui sua origem nos encontros de diversas culturas africanas e suas reuniões festivas nas zonas rurais cubanas. A presença marcante dos tambores é a sua principal característica. O gênero se adaptou ao longo do tempo e faz parte de muitos contextos musicais, entre eles a *salsa*. Atualmente, segue sendo um dos símbolos nacionais da cultura cubana.

Algumas canções exitosas e/ou importantes do gênero:

-*Bemba Colorá* – Gonzalo Asencio

-*El Callejón* – Patato y Totico

-*Quimbara* – Celia Cruz

#### Base rítmica e melódica

The image displays a musical score for the rhythmic and melodic base of Rumba. It consists of seven staves, each representing a different instrument or part. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The parts are:
 

- CLAVE:** Shows the characteristic clave rhythm with two measures of 2 and 2.
- CASACA:** Shows a rhythmic pattern for the Casaca drum.
- TIMBALE (MALLET):** Shows the rhythmic pattern for the Timbale drum.
- SHEKERE:** Shows the rhythmic pattern for the Shekere gourd.
- TUMBADORA:** Shows the rhythmic pattern for the Tumbadora drum.
- CONGA:** Shows the rhythmic pattern for the Conga drum.
- QUINTO:** Shows the rhythmic pattern for the Quinto drum.

 Each staff includes a treble clef, a key signature of one sharp, and a 4/4 time signature. The notation uses various rhythmic values and rests to represent the complex patterns of these instruments.

Fonte: Arteaga, José. *Música del Caribe*, p. 17, 1994.

#### • Jazz

Gênero afroestadunidense que teve origem nas comunidades negras de Nova Orleans no século XIX. Talvez seja um dos gêneros mais remodelados e de maior influência no mundo. A sua expansão geográfica possivelmente é a maior entre os gêneros listados aqui. Praticamente todas músicas do século XX (principalmente na segunda metade) possuem certa porcentagem de influência do *jazz*. O protagonismo dos metais e a liberdade para o improviso estão entre suas principais características.

Algumas canções exitosas e/ou importantes do gênero:

-*On The Sunny Side of the Street* – Earl Hines

-*Feeling Good* – Nina Simone

-*New York, New York* – Frank Sinatra

### ●Mambo

Também como expressão referente a dança, o *mambo* surge em Cuba ao final dos anos 30 com uma modificação do *danzón* criada pelos irmãos Orestes López e Israel López, integrantes da orquestra *Arcaño y sus Maravillas*. Porém, o gênero se popularizou de verdade através do músico cubano Pérez Prado que, a partir do México, expandiu o *mambo* para diversos países do continente americano nas décadas de 40 e 50. O andamento acelerado das canções se relaciona intimamente com a dança. O elevado número de metais também se destaca.

Algumas canções exitosas e/ou importantes do gênero:

-*Mambo* – Arcaño y sus Maravillas

-*Mambo n°5* – Pérez Prado

-*El Yoyo* – Tito Puente

### Base rítmica e melódica

The image shows a musical score for a Mambo rhythm and melody. It consists of five staves, each representing a different instrument: CLAVE, TIMBALE, CONGA, BONGO, and BASS. The score is written in 4/4 time and features a complex rhythmic pattern. The CLAVE staff shows a sequence of notes and rests. The TIMBALE staff includes a 'cowbell' section with a specific rhythmic pattern. The CONGA, BONGO, and BASS staves show various rhythmic patterns and notes. The score is marked with a '2' at the end of each staff, indicating a two-measure phrase. The overall style is characteristic of Mambo music, with a strong emphasis on rhythm and melody.

Fonte: Arteaga, José. Música del Caribe, p. 56, 1994.

## • Mozambique

É um dos grandes representantes da música cubana pós-revolução. Foi idealizado por Pedro Izquierdo (Pello El Afrokan). A referência e influência africana já está no próprio nome. A carga percussiva é bem marcante, principalmente através das congas. Mesmo com todo o isolamento imposto sobre Cuba pelos EUA, a influência do *mozambique* chegou à Nova Iorque e influenciou diversas gerações de músicos latino-americanos e seus descendentes estadunidenses. O ritmo acelerado recheado por giros percussivos se aproxima do complexo da *rumba cubana*.

Algumas canções exitosas e/ou importantes do gênero:

-*María Caracoles* – Pello El Afrokan

-*Mozambique* – Pello El Afrokan

-*Quimbombo* – Willie Colón

### Base rítmica e melódica

The musical score is for the piece "Mozambique" and is titled "Base rítmica e melódica". It is written in 2/4 time with a tempo of 120+. The score includes parts for Clave, Piano, Bass, Congas (a and b), Bong Bell, Tim Bell, and Low Tim. The piano part features chords C7, C13, C13sus, and C13. The percussion parts are marked with "M" and "O" below the notes.

Fonte: Mauleon, Rebeca. Salsa Guidebook for Piano & Ensemble, p. 214, 1993.

## ● Pachanga

Esse gênero possui uma história relativamente curta, porém em um importante momento de grandes transformações na música caribenha. Ele surge no contexto da Revolução Cubana em que muitos músicos cubanos se mudaram para Nova Iorque. O ritmo e baile *pachanga* encontrou uma boa recepção da juventude caribenha-estadunidense e marcou esse cenário musical no início da década de 60. Musicalmente se aproxima ao *son* e ao *mambo*, porém se utiliza do formato menor (*Charanga*) para as orquestras, em oposição às *big bands* da década de 50.

Algumas canções exitosas e/ou importantes do gênero:

-*La Pachanga se baila así* – Joe Quijano (El Conjunto Chachana)

-*Comparte Cundunga* – Tito Rodríguez y su orchestra

-*La Moderna* – Ray Barretto (La Charanga Moderna)

### Base rítmica e melódica

The image shows a musical score for the Pachanga base rítmica e melódica. It is in 4/4 time with a tempo of 128. The score includes parts for Violini, Piano, Baixo, Clave, Güiro, and Congas. The key signature is one flat (B-flat). The Violini part starts with a *pizz* (pizzicato) marking and features a melodic line with notes G, A, G7, and A. The Piano part provides harmonic support with chords G, A, G7, and A. The Baixo part plays a steady bass line. The Clave, Güiro, and Congas parts provide the characteristic rhythmic accompaniment. The score is divided into four measures, with a double bar line and a '2' indicating the end of the first two measures.

Fonte: Mauleon, Rebeca. *Salsa Guidebook for Piano & Ensemble*, p. 207, 1993.

## ● Rock

Esse é um dos gêneros que alcançaram uma enorme amplitude de subtipos e adaptações. Surge na década de 50 através de uma fusão entre o *blues* e o *country music* no interior das comunidades afroestadunidenses. Além dessas duas influências principais, também se destaca certa influência do *jazz*, música clássica e do *rhythm & blues*. Alcançou uma relevância mundial a partir da década de 60 e foi um grande representante de diversos

movimentos de contracultura. Por esse grande impacto, o *rock* acabou influenciando bastante a música caribenha e caribenha-estadunidense a partir deste período. Apesar da amplitude de readequações, podemos destacar duas características principais: a presença marcante da guitarra elétrica e a estética rebelde em todos os aspectos.

Algumas canções exitosas e/ou importantes do gênero:

-*Jhonny B Goode* – Chuck Berry

-*Long Tall Sally* – Little Richard

-*Help!* – The Beatles

### ● **Rhythm and Blues (R&B)**

Mais que um gênero específico, o *R&B* é uma classificação comercial para diversos gêneros da música afroestadunidense como o *blues*, *soul*, *funk*, *gospel*, *hip hop*, etc. Esse termo surge na década de 40 e foi sendo reinterpretado ao longo do tempo. Atualmente possui diversos significados mas ainda assim está sempre relacionado ao universo musical negro. O *R&B* aparece bastante nesta pesquisa por ter influenciado diretamente toda a música caribenha produzida em Nova Iorque.

Algumas canções exitosas/importantes do gênero:

-*My Girl* – The Temptations

-*Hit the Road Jack* – Ray Charles

-*You beat me to the punch* – Mary Wells

### ● **Salsa**

Uma das propostas dessa pesquisa é analisar o debate em torno da conceptualização da *salsa*. Portanto, a sua definição não é um consenso fechado. Porém, algumas noções são compartilhadas pela maioria dos estudiosos e músicos do gênero. Uma delas é a ideia de uma reinterpretação de diversos gêneros caribenhos sob uma mesma denominação. Algumas opiniões mais conservadoras resumem a *salsa* como um mero rótulo comercial que não apresenta nada de novo. Outras visões buscam enxergar uma estética marginal e urbana que caracteriza o gênero para além da marca comercial. O uso do termo já existia informalmente para diversas situações que envolviam a música caribenha desde a primeira metade do século XX, porém passou a ser mais utilizado para indicar um gênero a partir da década de 70,

mesmo momento em que o estilo se expandiu mundialmente. Os produtores e músicos da gravadora nova-iorquina *Fania Records* na década de 60 e 70 possuem um papel central neste contexto e podem ser considerados os idealizadores da *salsa* como um gênero musical e comercial. As canções mesclam diversos ritmos caribenhos e estadunidenses produzindo uma grande variedade de sonoridades ao longo do tempo. Muitas alterações foram feitas até a atualidade. Ainda assim, a *salsa* segue sendo um dos gêneros mais importantes na América Hispânica.

Algumas canções exitosas e/ou importantes do gênero:

-*Anacaona* – Fania All-Stars

-*El Cantante* – Hector Lavoe

-*Pedro Navaja* – Rubén Blades e Willie Colón

### ● **Son Cubano**

Um dos gêneros mais importantes para o desenvolvimento da *salsa*. Assim como muitos outros, o *son* foi sendo adaptado e sofreu diversas transformações ao longo das décadas. Se desenvolveu de diferentes formas em cada país, porém nesta pesquisa a referência será sempre ao *son cubano*, por possuir mais relevância para os âmbitos analisados aqui. Sua origem remonta à transição do século XIX para o XX nas zonas rurais cubanas. A sua grande explosão musical se deu na década de 20 e desde então serviu de base para o desenvolvimento de diversos gêneros musicais. Ainda hoje é considerado um dos símbolos nacionais da música cubana.

Algumas canções exitosas e/ou importantes do gênero:

-*Échale Salsita* – Septeto Nacional

-*Hachero pa um Palo* – Arsenio Rodríguez

-*Chan Chan Chan* – Buena vista Social Club

## Base rítmica e melódica

The image shows a musical score for a salsa ensemble. The score is written in 4/4 time and consists of seven staves. The instruments and their parts are:

- Tres:** Melodic line in the treble clef, featuring eighth and sixteenth notes. Chords CΔ6 are indicated above the staff.
- Piano:** Accompaniment in the grand staff (treble and bass clefs), providing harmonic support with chords and moving lines.
- Guitar:** Treble clef staff with a rhythmic pattern of eighth notes and a CΔ6 chord.
- Bass:** Bass clef staff with a simple melodic line of quarter notes.
- Clave:** Percussion staff with a rhythmic pattern of eighth notes and rests.
- Bongos:** Percussion staff with a rhythmic pattern of eighth notes.
- Maracas:** Percussion staff with a rhythmic pattern of eighth notes, featuring triplets (indicated by a '3' over the notes).

Fonte: Mauleon, Rebeca. Salsa Guidebook for Piano & Ensemble, p. 200, 1993.

## 6. REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. *O fetichismo na música e a regressão na audição*. In: Os pensadores – Adorno (Consultoria: Paulo Eduardo Arantes), Nova Cultural, São Paulo, 1996.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas*. Companhia das Letras. 1ª edição: 1983;
- ARANGO, Carlos Eduardo Cataño. *Genealogías salseras: memorias de migración*. Universidad Javeriana de Cali. Cali. 2010.
- ARTEAGA, José. *Música del Caribe*. Voluntad Interés General, Bogotá, 1994.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Editora UFMG, Belo Horizonte, 1998.
- BOURDIEU, Pierre. *Travail et travailleurs en Algérie*. Paris: Mouton, 1963.
- \_\_\_\_\_. *Questões de sociologia*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.
- CALZADA, Jose L. Vasquez. *La población de Puerto Rico y su trayectoria*. Universidad de Puerto Rico, 1978;
- \_\_\_\_\_. *The Demographic Evolution of Puerto Rico*. Tese de Doutorado. University of Chicago, 1964;
- CANCLINI, Néstor García. “Noticias recientes sobre la hibridación”. *Revista Transcultural de Música*. n.7, 2003
- \_\_\_\_\_. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Edusp, São Paulo, 2013.
- CAÑO, Ruben Lopez. *Más allá de la intertextualidade: Tópicos musicales, esquemas narrativos, ironia y cinismo em la hibridación musical de la Era Global*. Escola Superior de Musica de Catalunya, Universidad de Valladolid. 2005.
- \_\_\_\_\_. *Del Barrio a la Academia. Introducción al dossier sobre timba cubana*. *Revista transcultural de Música*, Sociedade de Etnomusicologia (SlbE), Barcelona, 2005.
- CAPES. *Avaliação e Perspectivas*. Comitê Multidisciplinar/Interdisciplinar, 2003;
- CARVALHO, Ana Sofia Antunes de. *Judith Ortiz Cofer e Call me María: a diáspora porto-riquenha nos Estados Unidos*. Dissertação de Mestrado. Universidade de Lisboa, 2011;
- COHEN, James. *Los contornos borrosos de lo nacional em las antillas hispánicas*. Universidad de París.

- CONTIER, Arnaldo Daraya. Música e História. Revista de História, nº 119, São Paulo, 1988;
- \_\_\_\_\_. Revista de História nº 157, p. 173-192. Entrevista concedida a José Geraldo Vinci de Moraes, 2007.
- COSTA, Manuela Areias. Música e História: desafio analítico. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH. São Paulo, julho 2011.
- COSTA, Jéssica Ausier da. Fronteiras, Migração e Identidade: o caso brasiguaió. Dissertação de Mestrado. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. 2013.
- GROSFOGUEL, Ramón. Las migraciones coloniales del caribe a Estados Unidos y Europa Occidental: colonialidades diferenciadas en cuatro centro del sistema-mundo. 2017.
- CRUZ, Juan E. Hernández. Los movimientos migratorios en Puerto Rico: Siglo XVI al siglo XXI. 2016.
- DENIS-ROSARIO, Milagros. Los puertorriqueños en los Estados Unidos: la comunidad de Nueva York, Ensayo Fotográfico. 2013
- DUANY, Jorge. Nación, Imigración y Identidad: Sobre el transnacionalismo a propósito de Puerto Rico. *Revista Nueva Sociedad n. 178*, 2001;
- DURHAM, Eunice Ribeiro. Cap.7 – A dinâmica cultural na sociedade moderna. In: A dinâmica cultural. p. 227-235, 2004;
- FLORES, Juan. From Bomba to Hip-Hop. Puerto Rican Culture and Latino Identity. NewYork: Columbia University Press, 2000.
- GANDÍA, Nicolás Ramos. *Historia de la Salsa, desde las raíces hasta 1975*. Universidad Interamericana de Puerto Rico. Arecibo. 2000.
- \_\_\_\_\_. *Willie Colón: la música, los temas y las carátulas en su discografía del 1967 al 1975*. Universidad Interamericana de Puerto Rico. Arecibo. 2014.
- GEERTZ, Clifford. Cap.1 – Uma descrição densa: por uma teoria interpretativa da cultura. In: A Interpretação das Culturas. 13ª edição. LTC. Rio de Janeiro, 1989;
- GILROY, Paul. O Atlântico Negro. Editora 34, São Paulo, 2001;
- HAESBAERT, Rogério. Cap.10 – Viver no limite: da transterritorialidade ao contornamento. In: Viver no Limite. Bertrand Brasil. p. 271-302, 2014;
- HALL, Stuart. Da diáspora: identidades e mediações culturais. Editora UFMG, 2003;

- \_\_\_\_\_ . A identidade cultural na pós-modernidade. DP&A Editora. 11ª edição. Rio de Janeiro, 2006
- JESÚS, Lara Ivette López de. Encuentros sincopados: el caribe contemporâneo a través de sus prácticas musicales. Siglo Veintiuno Editores, México D.F., 2003.
- KRAMER, Lawrence. The Musicology of the Future. Repercussions vol. 1 nº 1, 1992;
- LARUCCIA, Mauro Maia; NASCIMENTO, Jarbas Vargas do; PAULON, André. Análise do discurso: Fundamentos Teórico- Metodológicos. Revista diálogos interdisciplinares, vol.3, nº 1, 2014;
- MAULEON, Rebeca. Salsa Guidebook for Piano & Ensemble. Sher Music Co.. Petaluma - CA, 1993.
- MIDDLETON, Richard. Popular Music Analysis and Musicology: Bridging the Gap. Cambridge University Press. *Popular Music*, Vol. 12, No. 2, p. 177-190, 1993;
- MISHLER, Elliot G. Cap. 5 - Narrativa e identidade: a mão dupla do tempo. In: Identidades: recortes multi e interdisciplinares. Editora Mercado Letras, 2002;
- MORAES, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 20, nº 39, p. 203-221, 2000;
- MUNHOZ, Divanir Eulália Naréssi; JÚNIOR, Constantino Ribeiro de Oliveira. Interdisciplinar e pesquisa. In: Pesquisa social: reflexões teóricas e metodológicas. 1ª edição. Editora TODAPALAVRA, São Paulo, 2009;
- MALDONADO-DENIS, Manuel. Puerto Rico: una interpretación histórico-social. 12ª edição, Editora Siglo Veintiuno, México, D.F. 1998.
- MORRIS, Nancy. *Puerto Rico: Culture, Politics and Identity*, Praeger Publishers, Westport. 1995;
- NAISON, Mark. Migração e criatividade musical nos bairros do Bronx, in CÔRTEREAL, Maria de São José (org.), Revista Migrações - Número Temático Música e Migração, Outubro 2010, n.º 7, Lisboa: ACIDI, pp. 217-227. 2010.
- NAPOLITANO, Marcos. *História & Música: história cultural da música popular*. Autêntica, Belo Horizonte, 2002.
- \_\_\_\_\_ . “História e música popular: um mapa de leituras e questões”. In: *Revista de história nº 157*, p.153-171, 2007.

- \_\_\_\_\_ .Fontes audiovisuais: a história depois do papel. In: Fontes históricas. 1ª edição, Editora Contexto, São Paulo, 2005;
- NICOLESCU, Basarab. Um novo tipo de conhecimento: transdisciplinaridade. In: Educação e Transdisciplinaridade. Editora Triom, São Paulo, 1998;
- PADILLA, Alejandro García (org.). (muitos outros autores).Suplemento Especial: Migración. Informe de la Junta de Planificación al Gobernador. Resumen Económico de Puerto Rico. 2014.
- PAREDES, Juan Rogelio Ramírez. Música y sociedad: la preferencia musical como base de la identidad social. Revista Sociológica, vol. 21, Universidad Autónoma Metropolitana, Distrito Federal, México, p. 243-270, 2006.
- QUIÑONES, Díaz Arcadio. “Puerto Rico. Cultura, memoria y diáspora”. *Revista Nueva Sociedad*, n. 116, 1991;
- RABELO, Danilo. Off the coast of me: Representaciones sobre el inmigrante caribeño en Estados Unidos. Archipiélago, ano desconhecido.
- ROSS, Alex. O resto é ruído: escutando o século XX. 1ª edição, Companhia das Letras, 2009;
- \_\_\_\_\_ . “História e música popular: um mapa de leituras e questões”. In: *Revista de história nº 157*, p.153-171, 2007.
- RIVERA, Angel Gama Quintero. *¡Salsa, sabor y control! Sociología de la música tropical*. México, D.F.: Siglo Veintiuno Editores. 1998.
- RONDÓN, César Miguel. *El libro de la salsa*. Caracas Editorial Nato, Caracas, 1980.
- SAID, Edward. Reflexões sobre o exílio e outros ensaios. Companhia das Letras, 2003.
- SANTOS, Milton. Por uma outra globalização. Editora Record, 2000.
- SCOTT, James C. Los dominados y el arte de resistência: discursos ocultos. 1ª edição em espanhol, Ediciones Era, México, D.F., 2000.
- TABLANTE, Leopoldo. *De la salsa del barrio a la de la industria multinacional del disco*. Tese de Doutorado em Ciência da Informação e Comunicação (Estudos de Mídia de Massa). Université Paris 13, Paris, 2001.

- TAGG, Philip. Análise musical para “não-musos”: a percepção popular como base para a compreensão de estruturas e significados musicais. Faculte de Musique, Universite de Montreal, Canada. Tradução de Fausto Borém (UFMG, Belo Horizonte, MG). Revista Acadêmica de Musica – n.23, 2011;
- ULHÔA, Martha Tupinambá de. Pertinência e música popular – em busca de categorias para análise da música brasileira popular. Cadernos do Colóquio, dezembro de 2001;
- VOLPE, Maria Alice. "Análise musical e contexto: propostas rumo à crítica cultural", *Debates (Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da UniRio)*, p. 113-137, 2004.

### **Documentários**

- El Patio Trasero de EEUU: Puerto Rico*. Direção: ?, Produção: HispanTV, 2017, (25 minutos);
- The Salsa Revolution*. Direção: W.G.B.H. Produção: PBS, 2009, (240 minutos);
- Yo Soy Del Son A La Salsa*. Direção: Rigoberto López. RMM Film Works, 1995;

### **Filmes**

- Our Latin Thing (Nuestra Cosa)*. Direção: Leon Gast, Fania Records, 1972;
- Super Fly*. Direção: Gordon Parks Jr., Warner Bros, 1972;
- Shaft*. Direção Gordon Parks, MGM, 1971.

### **Entrevistas**

- BREWSTER, Dwight. Entrevista concedida a João Pedro Marcelino Camilo de Souza em 2020.
- CRUZ, Celia; PUENTE, Tito; LANDEATA, Carlos E. Entrevista concedida a Orlando Urdaneta. Programa Televisivo “D Noche”. 1989. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=UHIOpwr8QTQ&t=27s>.
- MARRERO, Nicky. Entrevista concedida a Radio Tipica 73. 2011. Disponível em [https://www.youtube.com/watch?v=\\_rxLIAZssuE&t=240s](https://www.youtube.com/watch?v=_rxLIAZssuE&t=240s).

-SANTOS, Milton. Entrevista concedida ao Programa Televisivo “Roda Viva”. TV Cultura. 1997. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=xPfkIR34law&t=181s>.

### **Dados demográficos**

-United Sates Census Bureau. Endereço institucional em <<https://www.census.gov/programs-surveys/acs/about.html>>

- Instituto de Estadísticas de Puerto Rico. Censo decenal de población y vivienda. 2010. Disponível em <<https://censo.estadisticas.pr/censo-decenal>>.

- Instituto de Estadísticas de Puerto Rico. Disponível em <https://estadisticas.pr>, acesso em 10/2019.

### **Links das reportagens**

-WENTZ, Christian. Valesca Popozuda vira tema de TCC em universidade de RO e cantora elogia trabalho. Disponível em <<https://tnonline.uol.com.br/noticias/entretenimento/13,182271,18,04,valesca-popozuda-e-tema-de-tcc-de-mestrado-no-rio.shtml>>. Acesso em 27/01/2019;

-Redação da TN Online. Valesca Popozuda vira tema de TCC em universidade de RO e cantora elogia trabalho. Disponível em <<https://g1.globo.com/ro/vilhena-e-cone-sul/noticia/valesca-popozuda-vira-tema-de-tcc-em-universidade-de-ro-e-cantora-elogia-trabalho.ghtml>>. Acesso em 27/01/2019.