

Canto para bailar: a música na fronteira Brasil-Uruguai¹

Helyna Dewes²
Ada C. Machado da Silveira³

RESUMO

O mercado fonográfico está em constate evolução, resultado das transformações tecnológicas ocorridas nos últimos anos. As cifras desse mercado apontam para um aumento na circulação de músicas, o que acarreta também numa maior circulação dos sentidos presentes nas canções e nos gêneros que as caracterizam, uma vez que se constituem enquanto fenômenos comunicacionais e produtos simbólicos oriundos da indústria cultural. O presente trabalho visa refletir sobre alguns aspectos culturais e midiáticos da música criada no espaço fronteiriço, especificamente entre Brasil e Uruguai, a “Fronteira da Paz”, a partir do estudo de caso da banda uruguaia *Canto para Bailar*. A banda utiliza-se da mescla de ritmos bastante conhecidos nesses países para elaborar suas canções combinando *cumbia*, *reggaeton*, *pagode* e *funk*, e, também, alternando os idiomas português e espanhol em suas composições.

PALAVRAS-CHAVE: música; cultura; fronteira.

1. Considerações iniciais

A música popular massiva, enquanto fenômeno comunicacional, utiliza-se dos processos midiáticos contemporâneos de cada época para lograr atingir o maior público possível. E para empreender a análise desse processo que se organiza a partir da produção, do armazenamento e da circulação musical, é necessário examinar as condições de produção e as condições de reconhecimento dessas canções, observando preceitos apontados por Jeder Janotti Jr. (2006). As canções obedecem às lógicas de mercado da indústria fonográfica. A canção popular massiva pode ser então definida, de acordo com Cardoso Filho e Janotti Jr (2006, p. 2), como “um repertório compartilhado

¹ Trabalho apresentado no GP Comunicação, Música e Entretenimento, XIX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutoranda do PPGCOM da UFSM, e-mail: helyna.dewes@gmail.com.

³ Professora titular, membro do quadro permanente do PPGCOM da UFSM, pesquisadora do CNPq. e-mail: ada.silveira@ufsm.br.

mundialmente e intimamente ligado à produção, circulação e ao consumo das músicas conectadas à indústria fonográfica”. Ademais, sua principal característica advém do encontro entre a cultura popular e a mídia.

As cifras do mercado fonográfico refletem também uma maior circulação dos sentidos presentes nas canções, uma vez que se constituem enquanto fenômenos comunicacionais e produtos simbólicos oriundos da indústria cultural. Assim, o presente trabalho tem como objetivo elencar e examinar alguns aspectos culturais e midiáticos da música criada no espaço fronteiriço, especificamente entre Brasil e Uruguai, na produção da banda uruguaia *Canto para Bailar*.

Criada no ano de 2015, em Rivera, Uruguai, cidade-gêmea à Santana do Livramento, pelo lado brasileiro, a banda *Canto para Bailar* mescla em suas canções alguns ritmos de grande apelo massivo em ambos os países. Pode-se ouvir pagode, *funk*, *cumbia* e *reggaeton* em canções animadas que tratam de temas comuns a esses gêneros musicais. Outra particularidade nas criações da banda é o fato de algumas composições possuírem letras que mesclam os idiomas português e espanhol.

As trocas comerciais, sociais e culturais entre Brasil e Uruguai são constantes nas cidades fronteiriças, onde entram em contato o extremo sul brasileiro e o norte uruguaio. Caracterizada pela permeabilidade, a configuração da fronteira remonta à problemática de consolidação dos estados-nação, fruto dos intentos modernos de constituição de identidades nacionais a partir de uma ordem heterônoma, o que acarreta no surgimento de elementos próprios, distintos demais sentidos que circulam em outras regiões desses países.

Desse modo, o presente artigo realiza uma breve contextualização da banda, relacionando a importância do conceito de gênero musical às suas escolhas expressas em canções executadas e gravadas, juntamente com a opção por cantar em dois idiomas. Em seguida, conduz-se uma reflexão sobre as problemáticas do espaço fronteiriço e sua formação, e abordam-se algumas concepções de identidade cultural, buscando compreender como se relacionam os aspectos culturais, identitários e simbólicos da produção musical com origem na fronteira Brasil-Uruguai. Ao final, apresentam-se algumas considerações extraídas do exercício de construção do presente artigo, relacionando dados do mercado fonográfico às temáticas aqui desenvolvidas.

2. O apelo aos gêneros musicais e às línguas

A banda *Canto para Bailar*, daqui em diante CPB, inicia a sua atuação em fevereiro de 2015, em Rivera, segunda maior cidade do Uruguai, localizada na fronteira com o Brasil. Em sua atual formação, o grupo é composto pela vocalista Victoria Lopez e pelos instrumentistas Diego Suarez e Exequiel Suárez (teclados), Ignacio Radesca (bateria), Leonardo Ludueña (guitarra) e Nicolás Pereira (baixista). Segundo o produtor e *manager* da banda, Jonathan Rivas,⁴ em seu começo o grupo interpretava músicas brasileiras, principalmente pagode e sertanejo universitário, mas sempre combinando esses estilos com a *cumbia*, gênero musical massivo bastante difundido entre os uruguaios. Ainda naquele ano, a banda gravou o primeiro álbum intitulado “*Por eso canto*”, com 13 canções autorais.

Atualmente, em períodos de maior demanda, a CPB realiza mais de 20 apresentações por mês, em todo o território uruguaio, e já realizou uma turnê pela Argentina. No Brasil, a banda se apresentou em apenas duas cidades: Santana do Livramento e Quaraí, município localizado também na divisa com o Uruguai. Como principais ferramentas de divulgação, são utilizados exclusivamente meios digitais como *Facebook*⁵, *Twitter*⁶, *Instagram*⁷ e *Youtube*⁸. Juntamente, o grupo disponibiliza suas canções, incluindo os lançamentos, na plataforma de *streaming Spotify*⁹.

A CPB não mescla apenas ritmos, mas também utiliza os idiomas espanhol e português, alternadamente nas letras de algumas de suas canções. Como exemplo, cita-se o título da composição “*Soltera solinha*”. A banda opta por utilizar as línguas oficiais das duas nações, Brasil e Uruguai, não sendo possível afirmar que faça uso do portunhol. O portunhol, enquanto prática linguística característica da fronteira, tem sua origem na formação histórica da região, e é conceituado formalmente por Elizaicín, Barrios e Behares (1987) como *Dialectos Portugueses Del Uruguay (DPU)*.

Atribuído às classes menos escolarizadas, o portunhol, segundo Elizaicín (1992), seria uma forma desprestigiada de oralidade por não possuir uma norma ou uma gramática. No mesmo sentido, Lipski (2004, p. 377) reforça o caráter informal dessa prática linguística e acrescenta:

⁴ Informações obtidas através de entrevista realizada por Helyna Dewes.

⁵ <https://www.facebook.com/pg/CantoParaBailar>

⁶ <https://twitter.com/cantoparabailar>

⁷ https://www.instagram.com/cantoparabailar_oficial/

⁸ <https://www.youtube.com/channel/UChd2dpQk4LGA07-MadWQ5wQ>

⁹ <https://open.spotify.com/artist/288dJOiQmxw6pTZ6fqpbIQ>

Por definición, el fronterizo como forma de habla es propio de las clases socioeconómicas más bajas, con poca educación formal en español o portugués, mientras que el bilingüismo fluido es característico de hablantes más cultos.

Desse modo, identifica-se que o uso dos idiomas oficiais pela CPB, a qual, apesar de ser uma produção musical fronteiriça, constrói sua estratégia de comunicação também a partir da seleção e da mescla de diferentes ritmos.

Constata-se que, além das músicas autorais, o grupo possui regravações de cantores destacados, como a canção “*Te robaré*”, que originalmente é um *reggaeton* gravado em formato de parceria pelos cantores Nicky Jam e Ozuna.¹⁰ Na versão de CPB, a música recebeu uma roupagem que intercala *cumbia* e pagode, tendo o refrão interpretado em espanhol e em português.

Cumbia e pagode, assim como *funk* e *reggaeton* caracterizam-se por serem estilos oriundos de gêneros musicais urbanos e massivos, presentes no *mainstream* musical tanto do cenário brasileiro como do latino-americano, os quais se difundiram através da mediação da indústria cultural. Para Cardoso Filho e Janotti Jr (2006), o *mainstream* designa o conjunto de produções que se utilizam de escolhas eficientes e de fórmulas consagradas, com uma garantia relativa de obtenção de sucesso, pois já está adaptada às demandas do mercado cultural. Juntamente, sua circulação está atrelada aos meios de comunicação massivos: televisão, cinema e internet.

Os gêneros determinam tanto os elementos selecionados durante o processo da produção musical como os que demandarão a leitura ou aceitação dessas canções. Segundo Barbero (2008, p. 300), o gênero “é justamente a unidade mínima de conteúdo da comunicação de massa” e sua constituição possibilita a mediação entre as lógicas da produção e do consumo, e do formato com os seus usos.

Especificamente no caso música popular, para Trotta (2011), os gêneros musicais são instituídos por diversos elementos como a temática das letras, o estilo de voz e a seleção de instrumentos, dentre outros fatores. Ainda, de acordo com o autor, sonoridade e ritmo são elementos imprescindíveis para identificar um gênero musical.

¹⁰ Nicky Jam é norte-americano e descendente de dominicanos e porto-riquenhos. Ozuna é porto-riquenho. No *Youtube* o clipe original da música possuía mais de 363 milhões de visualizações até a finalização deste artigo.

Assim, faz-se necessário descrever brevemente os estilos e gêneros selecionados pela CPB, uma vez que se constituem como estratégias de comunicação com o seu público.

O *reggaeton* tem sua origem nos bairros periféricos e menos abastados de Porto Rico na década de 1990 (NEGRÓN-MUNTANER; RIVERA, 2009). Contudo, foi a partir de 2005 que o ritmo despontou e se expandiu tanto entre os imigrantes latinos residentes nos Estados Unidos quanto nos demais países latino-americanos. Estigmatizado pelas letras com conotação sexual e pela dança, o *reggaeton* representa um híbrido de gêneros latinos e caribenhos que, além das relações culturais desses lugares, carrega em si traços da diáspora africana (MARSHALL; RIVERA; HERNANDEZ, 2011).

A *cumbia*, por sua vez, origina-se na Colômbia, mas, a partir da interação com outros ritmos, desenvolve-se nas periferias de Buenos Aires e de Montevideú como *cumbia villera*. Estreitamente vinculado à violência, à drogadição e à delinquência, o ritmo é considerado “música dos pobres”, marcadamente relacionada também aos afrodescendentes (ALABARCES; SILBA, 2014).

O *funk* e o pagode são os estilos musicais brasileiros escolhidos pela banda. Ambos têm suas origens nas periferias do Rio de Janeiro e não obtiveram reconhecimento em seus inícios. O *funk* aparece nas favelas cariocas, na década de 1980, fruto de apropriações da música eletrônica dos Estados Unidos. Também estigmatizado por suas letras e coreografias, o estilo experimenta atualmente outras vertentes que o atualizam e o difundem ainda mais (TROTТА; ROXO, 2014).

Já o pagode viveu seu auge nos anos 1990, quando diversas bandas difundiram o ritmo em um período ainda anterior à internet. Oriundo do samba, o ritmo teve o auxílio de uma rede de mediadores culturais para que se tornasse popular e comercialmente exitoso (TROTТА, 2011).

3. Fronteira, nação e mídia

A banda CPB, originária da região conhecida como “Fronteira da Paz”, localizada no limite entre Uruguai e Brasil, carrega em sua produção as marcas do contato permanente entre os dois países. Contudo, faz-se necessário compreender as relações históricas e simbólicas de conformação dessa fronteira.

A partir do descobrimento da América, em 1492, inicia-se a organização do espaço geográfico do continente. Portugal e Espanha, as duas grandes nações europeias a frente do processo das grandes navegações, dividem o mundo com uma linha imaginária, determinada pelo Tratado de Tordesilhas (1494). O primeiro traçado passou a ser alterado por outros tratados assinados posteriormente. Os Tratados de Madrid (1759) e de Santo Ildefonso (1777) foram os atualizadores das delimitações geográficas de então, ainda alternando os territórios entre Portugal e Espanha (BEHARES, 2003).

A demarcação definitiva dos territórios entre Brasil e Uruguai foi desenhada somente no ano de 1801, através do Tratado de Badajoz. Contudo, a constituição dessas nações está atrelada ao processo modernizador transcorrido durante o século XX. Segundo Silveira, a definição da região mais ao sul do Brasil, que faz fronteira com o Uruguai, pode ser assim explicada:

A atual micro-região da Campanha surgiu como herdeira americana de confrontos peninsulares históricos entre as coroas ibéricas no período que se estendeu do final do século XVII ao início do século XIX. Ela corresponde à faixa de fronteira cuja progressiva dilatação, fruto de diversos tratados diplomáticos, culminou com a criação do estado nação do Uruguai (1826), configurado em *buffer zone* entre o Império do Brasil e as Províncias Unidas do Rio da Prata, mais tarde Argentina (SILVEIRA, 2017, p. 249).

A linha que delimita Brasil e Uruguai possui 1.003 km e em sua extensão localizam-se seis cidades-gêmeas e, entre elas, Santana do Livramento, pelo lado brasileiro, e Rivera, pelo lado uruguaio. De acordo com o artigo 1º da Portaria nº 213, de 19 de julho de 2016 do Ministério da Integração Nacional, são definidos como cidades-gêmeas os municípios de países vizinhos que apresentam potencialidade de integração nas áreas econômicas e sociais com municípios da divisa brasileira, sejam conurbações ou semiconurbações, divididos por fronteira seca ou fluvial, e que se caracterizam por problemas típicos de fronteira, que afetam diretamente a cidadania dessas localidades e o desenvolvimento da região.

Apesar de Rivera e Santana do Livramento constituírem-se como um importante destino do turismo de compras devido à presença de *freeshops* do lado uruguaio, a “Fronteira da Paz” encontra-se geograficamente distante dos centros de decisão política, econômica e cultural, isto é, os municípios encontram-se no espaço periférico de seus

países. A região caracteriza-se economicamente também pela atividade agropecuária, desenvolvida historicamente em latifúndios.

Em extensa investigação sobre as Terras de Fronteira do Brasil Meridional (SILVEIRA, 2007; SILVEIRA; ADAMCZUK, 2003; 2004; SILVEIRA et al., 2007; BARLETE et al., 2008), o Grupo de Pesquisa Comunicação, Identidades e Fronteiras da UFSM evidencia o nascimento da relação entre estado-nação – instituído por uma ordem heterônoma – e indústria cultural através do surgimento de uma malha de comunicação de nível local-internacional. A necessidade de organizar e afirmar os estados nacionais, a partir de “comunidades imaginadas” (ANDERSON, 2008), onde uma base cultural comum colabora para a coesão interna das sociedades, faz transcender a ordem heterônoma, a qual opera em benefício da manutenção do projeto de nação.

Por outro lado, os territórios fronteiriços caracterizam-se pelo hibridismo (GARCIA CANCLINI, 1989), o qual se estabelece através dos vazios deixados pelo estado em alguns aspectos da vida prática da fronteira, nos espaços onde as instituições não alcançam o cidadão. O hibridismo se revela, então, como tática de sobrevivência (SILVEIRA; ADAMCZUK, 2004) nessa região.

4. Aspectos identitários, culturais e simbólicos

Apesar de a questão identitária não estar presente no conteúdo das músicas, a seleção e mescla dos gêneros, bem como a utilização dos idiomas português e espanhol nas canções, fornecem algumas referências sobre a formação de uma identidade fronteiriça a partir da produção musical da CPB.

O pertencimento ou a nacionalidade é uma substância exterior que preenche as formas das identidades com conteúdos de mesma origem, partindo-se do compartilhamento de práticas comungadas pelos sujeitos: são instituições, representações, símbolos e idiomas que compõem um discurso. A consagrada perspectiva de Stuart Hall (2006) sustenta que representações e símbolos são subjacentes e norteadores da construção dos sentidos e das ações dos indivíduos, interferindo em sua própria concepção e constituição enquanto sujeitos.

No mundo moderno, as culturas nacionais em que nascemos se constituem em uma das principais fontes de identidade cultural. Ao nos definirmos, algumas vezes dizemos que somos ingleses ou galeses ou indianos ou jamaicanos. Obviamente, ao fazer isso estamos falando

de forma metafórica. Essas identidades não estão literalmente impressas em nossos genes. Entretanto, nós efetivamente pensamos nelas como se fossem parte de nossa natureza essencial (HALL, 2006, p. 47).

Portanto, não há uma definição biológica das identidades, mas, sim, uma construção a partir de determinados símbolos de ordem cultural e também do contato com outras identidades. Considerando as proposições de Stuart Hall especificamente no que concerne à diáspora caribenha, é possível aplicar algumas delas à análise da constituição das identidades latino-americanas. Para Hall (2003, p. 30), “a identidade é irrevogavelmente uma questão histórica”, uma vez que a forma de constituição das sociedades é não só diversa como múltipla; tem diversas origens, não apenas uma.

Fica, de pronto, evidente que qualquer tentativa de unificação de identidades é impossível, pois nenhuma nação se constrói a partir de um povo único, genuíno, sem interação com outras sociedades e outras culturas. Entretanto, é preciso considerar também que a globalização, através da supressão do tempo e do espaço (HALL, 2006), acaba deslocando as identidades, ou seja, as reforça, reformula ou debilita, mesclando-as ou criando novas identidades, em qualquer parte do mundo.

Ada Silveira (2017, p. 253), refletindo sobre as condições de produção de conteúdos midiáticos destaca que “a prática da modernização das identidades opera na atualização e difusão de aspectos da cultura, principalmente nos níveis populares, que se apresentam folclorizados muitas vezes, através de novos códigos e por novos procedimentos tecnológicos”.

Por outro lado, Beatriz Sarlo (1997, p. 26) alerta para o fato de que as “identidades, dizem, se quebraram. Em seu lugar não ficou o vazio, mas o mercado”, ou seja, não é mais possível considerar as identidades como simples representações culturais, históricas e sociais, independentemente das relações mercadológicas inerentes ao mundo globalizado. Mais especificamente, o mercado atravessa e determina as relações identitárias, as quais já não existiriam mais em sua essência.

5. Algumas conclusões

As transformações tecnológicas ocorridas ao longo do século XX, e que adentraram ao XXI, propiciaram novas formas de difusão da música gravada. Após uma

década de incertezas e de queda na venda de discos, o mercado fonográfico mundial presencia atualmente uma recuperação bastante promissora para o setor. Segundo dados relativos ao ano de 2018 divulgados no relatório intitulado *IFPI Global Music Report 2019 - State Of The Industry*¹¹, a venda de música em suportes físicos caiu 10,1%, enquanto os *downloads* cresceram 21,2% em comparação a 2017.

Além disso, segundo o relatório já citado, a América Latina foi, pelo quarto ano consecutivo, a região do planeta onde a indústria fonográfica apresentou maior crescimento: 16,8%. O Brasil aparece como a principal potência entre os países latino-americanos, apresentando um aumento de 15,4%, quando comparado ao ano anterior.

Atrelado a esse crescimento latino-americano no mercado mundial da música popular massiva, destaca-se o gênero *reggaeton*. Responsável por cifras astronômicas, tanto nos resultados financeiros quanto no impacto digital de *downloads* e visualizações, o *reggaeton* representa atualmente o principal ritmo do pop latino difundido pela indústria fonográfica. Segundo dados divulgados pelo *Spotify* em 2017, esse foi o estilo musical que obteve maior crescimento, 119% quando comparado ao ano de 2014. Em segundo lugar encontra-se o *hip hop*, com 86% de participação dentro do número de reproduções totais da plataforma.

A partir da breve análise aqui apresentada, pode-se observar que as escolhas da banda em exame quanto aos gêneros musicais são orientadas, possivelmente, pelas tendências do mercado fonográfico internacional. Claro está que a seleção torna-se condizente com a estratégia de comunicação aplicada às suas canções, uma vez que, além de optar por ritmos muito conhecidos entre Brasil e Uruguai, a CPB pretende se fazer ouvir não somente entre os públicos dos dois lados da fronteira, mas também entre os demais países de língua espanhola, como Argentina.

A identidade de fronteira, então, é atualizada pela mescla dos ritmos e pelo revezamento no uso dos idiomas. Apesar de ser comum no *reggaeton*, estilo que comumente apresenta letras em espanhol e em inglês, a mistura de línguas, no caso da CPB dá um tom binacional às canções, uma vez que alterna conjuntamente os estilos musicais que são mais representativos ao massivo e popular de cada mercado. Não se considera que haja a hibridação dos ritmos escolhidos, tendo em vista que não é gerado um novo estilo musical. Também não há a presença do portunhol como aqui se analisou,

¹¹ Relatório produzido pela organização que representa as empresas da indústria fonográfica.

tendo em vista a utilização do português e do espanhol enquanto línguas oficiais que caracterizam essas nações.

Destaca-se que tanto o acesso aos ritmos internacionais quanto a difusão da música produzida pela CPB são possibilitados por uma indústria cultural cada vez mais dependente de mídias digitais, que facilitam a criação, a divulgação e o compartilhamento do trabalho de artistas do mundo todo.

Por fim, ressalta-se que a CPB constrói uma música local, fronteiriça, mas que é formada por outros ritmos e gêneros globalizados, presentes no *mainstream* da música pop brasileira e latina. Mesmo estando distante dos grandes centros e capitais, a banda opta por estilos musicais urbanos, cosmopolitas. Contudo, esses estilos caracterizam-se por, nas suas origens, serem periféricos, o que dialoga com a localização periférica dessa fronteira.

Referências Bibliográficas:

ALABARCES, P.; SILBA, M. "Las manos de todos los negros, arriba": Género, etnia y clase en la cumbia argentina. *Cultura y representaciones sociales* [online]. 2014, vol.8, n.16, pp.52-74. ISSN 2007-8110.

ANDERSON, B. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BARLETE, A. R.; STEVENS, Leandro; ADAMCZUK, L. E.; SEIBT, M.; SILVEIRA, A. C. M. Mídia e política de identidade. A malha de comunicação local-internacional nas fronteiras brasileiras. *Rastros* (JOINVILLE), v.9, p.37 - 43, 2008.

BEHARES, L. E. **Uruguai/Brasil**: contribuição ao estudo da heterogeneidade linguístico-cultura da fronteira sul. Revista Diálogos Possíveis. p. 29-45. Julho-dezembro de 2003. Disponível em: <<http://www.faculdaDESsocial.edu.br/dialogospossiveis/artigos/3/02.pdf>>. Acesso em 16 de jun. 2019

BRASIL. Ministério da Integração Nacional. Portaria nº 213, de 19 de julho de 2016. Disponível em: <http://www.in.gov.br/materia/-/asset_publisher/Kujrw0TZC2Mb/content/id/21772550/do1-2016-07-20portaria-n-213-de-19-de-julho-de-2016-21772471>. Acesso em 16 de jun. 2019

ELIZAICÍN, A. **Dialectos em contacto**. Español y português em España y América. Montevideo: Amersur, 1992.

_____. ; BARRIOS, G.; BEHARES, E. *Nos falemo brasileiro*. Montevideo: Amersur, 1987.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALL, S. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

GARCIA CANCLINI, N. **Culturas Híbridas**. Estrategias para entrar y salir de la Modernidad. México: Grijalbo, 1989.

IFPI Global Music Report 2019 - State Of The Industry

Disponível em: <<https://www.ifpi.org/news/IFPI-GLOBAL-MUSIC-REPORT-2019>>.

Acesso em 16 de jun. 2019

JANOTTI JR, J.; CARDOSO FILHO, J. A música popular massiva, o mainstream e o underground: trajetórias e caminhos da música na cultura midiática. **Comunicação & música popular massiva**. Salvador: Edufba, p. 11-23, 2006.

_____. Por uma análise midiática da música popular massiva. **Revista E-Compós, Brasília**, v. 6, n. 2, p. 1-15, 2006.

LIPSKI, J. M. **El español de América**. Tradução de Sílvia Iglesias Recuero. 3ª. Ed. Madrid: Ediciones Cátedra, 2004.

MARTIN-BARBERO, J. M. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: EdUFRJ, 2008.

MARSHALL, W.; RIVERA, R.; HERNANDEZ, D. P. Os circuitos sociosônicos do reggaeton. In: HERSCHMANN, M. (org.) **Nas bordas e fora do mainstream musical**. Novas tendências da música independente no início do século XXI. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011.

NEGRÓN-MUNTANER, F.; RIVERA, R. Nación Reggaetón. **Revista Nueva Sociedad** No 223, septiembre-octubre de 2009. p. 29-38.

TROTTA, F. **O samba e suas fronteiras: “pagode romântico” e “samba de raiz” nos anos 1990**. Rio de Janeiro: EdUFRJ, 2011.

_____.; ROXO, M. O gosto musical do Neymar: pagode, funk, sertanejo e o imaginário do popular bem sucedido. **Revista ECO-Pós**, [S.l.], v. 17, n. 3, dez. 2014. ISSN 2175-8689. Disponível em:

<https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/view/1788>. Acesso em: 02 jun. 2019.

SARLO, B. **Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e vídeo-cultura na Argentina**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

SILVEIRA, A. C. M. A desconstrução da irmandade platina: mídia e sentimento de pertença supranacional. **Travesía**, Suplemento Electrónico N° 2: AUGM, 2017.

_____. Mídia, memória e discursividade das fronteiras brasileiras. **Líbero** (FACASPER), junho, p.73 - 82, 2007.

_____.; ADAMCZUK, L. E. A política de fronteiras e a malha de comunicação local-internacional no Brasil Meridional. **Verso e Reverso** (UNISINOS. Online), v. XVII, p.73 - 88, 2003.

_____.; ADAMCZUK, L. E. Indústrias culturais e faixa de fronteira no Brasil Meridional. **Mercator** (UFC), v.5, p.15 - 22, 2004.

_____.; ADAMCZUK, L. E.; BARLETE, A. R.; SEIBT, M.; STEVENS, L. Mídia e discursividade. O concerto polifônico das fronteiras brasileiras In: **A Comunicação no mercado digital**. São Paulo : Intercom, 2007. p. 275-286.