

Mi Jaragual: Masculinidade precária, soberania e farmacolonialidade aural na salsa de Ismael “Maelo” Rivera

Mi Jaragual: precarious masculinity, sovereignty and aural pharmacoloniality in Ismael “Maelo” Rivera’s salsa

César Colón Montijo

Pesquisador associado de pós-doutorado no Departamento de Espanhol e Português da Universidade de Princeton. Ph.D. em etnomusicologia na Universidade de Columbia (2018), Mestre em Antropologia e Comunicação Audiovisual pela Universidade de Barcelona, Espanha (2005), e B.A. em Comunicações pela Universidade de Porto Rico, Rio Piedras (2003). Suas pesquisas abrangem jornalismo, mídia e estudos culturais porto-riquenhos, caribenhos e latino-americanos, com foco especial na vida, música e mito do cantor afro-porto-riquenho Ismael “Maelo” Rivera através de pesquisas etnográficas realizadas na Venezuela, Panamá e Porto Rico. Autor de *Viaje a la Casita: Notas de Plena en el Rincón Criollo* (2016), uma etnografia sobre cultura e música porto-riquenha no sul do Bronx, NY, e editor de *Cocinando Suave: Ensayos de Salsa en Puerto Rico* (2015), coleção de ensaios históricos e jornalísticos, poemas e ensaios fotográficos sobre salsa.

Tradução

Maria Fantinato

Mestre em Comunicação e Cultura pela UFRJ e doutoranda em etnomusicologia na Universidade de Columbia.

Submetido em 02 de Fevereiro de 2020

Aceito em 21 de Março de 2020

RESUMO

O cantor afro-porto-riquenho Ismael “Maelo” Rivera (1931-1987) incluiu a sua versão da música “Mi jaragual” em seu álbum intitulado *Vengo por la maceta* (1973). Essa música pinta um retrato familiar no qual a vida camponesa, a propriedade da terra e a mulher se tornam formas de exercer uma soberania heteropatriarcal fundamentada em ideias românticas sobre nação, família e masculinidade. Este ensaio propõe uma escuta crítica desse retrato

Dossiê **A Música e suas Determinações Materiais** – <https://revistaecopos.eco.ufrj.br/>

ISSN 2175-8689 – v. 23, n. 1, 2020

DOI: 10.29146/eco-pos.v23i1.27544

patriarcal cantado em “Mi Jaragual”, tomando-o não como um deslize, mas como uma reafirmação do homem ou do masculino como o parâmetro do que significa ser humano. Reafirmação que se dá mesmo quando se trata de homens cujas vidas precárias são também objetos da violência colonial. Proponho escutar a utopia camponesa cantada por Maelo em “Mi Jaragual” como expressão de masculinidades precárias que reenfatizam a violência patriarcal contra as mulheres e, ao mesmo tempo, como reafirmação legítima da soberania no contexto colonial porto-riquenho.

PALAVRAS-CHAVE: *Masculinidade; soberania; colonialismo; Porto Rico; salsa.*

RESUMEN

El cantante afro-puertorriqueño Ismael “Maelo” Rivera (1931-1987) incluyó su versión de la canción “Mi jaragual” en su album titulado *Vengo por la maceta* (1973). Esta canción pinta un retrato familiar en el que la vida campesina, la propiedad de la tierra y la mujer devienen formas de ejercer una soberanía heteropatriarcal fundamentada en ideas románticas sobre nación, familia y masculinidad. Este ensayo propone una escucha crítica a ese retrato patriarcal cantado en “Mi Jaragual,” tomándolo no como un desliz sino como una reafirmación del hombre o de lo masculino como el parámetro de lo que significa ser humano. Aún si se trata, de hombres cuyas vidas precarias son también objeto de la violencia colonial. Propongo escuchar la utopía campesina cantada por Maelo en “Mi Jaragual” como expresión de masculinidades precarias que re-enfatizan la violencia patriarcal contra las mujeres, y al mismo tiempo como una reafirmación legítima de soberanía en el contexto colonial puertorriqueño.

PALABRAS CLAVE: *Masculinidad; soberania; colonialismo; Puerto Rico; salsa.*

ABSTRACT

Afro-Puerto Rican singer Ismael “Maelo” Rivera (1931-1987) included his version of the song “Mi Jaragual” on his album entitled *Vengo por la maceta* (1973). This song paints a family portrait in which peasant life and the ownership of land and women become ways of exercising a hetero-patriarchal sovereignty based on romantic ideas about nation, family, and masculinity. This essay proposes a critical listening to the patriarchal portrait sung in “Mi Jaragual,” taking it not as a slip but as a reaffirmation of man or masculinity as the parameter of what it means to be human. Even when it is men whose precarious lives are also subject to colonial violence. I propose to listen to the countryside utopia sung by Maelo in “Mi Jaragual” as an expression of precarious masculinities that re-emphasize patriarchal violence against women, and, at the same time, as a legitimate reaffirmation of sovereignty in the Puerto Rican colonial context.

KEYWORDS: *Masculinity; sovereignty; colonialism; Puerto Rico; salsa.*

No fim de maio de 1987, o rei e a rainha da Espanha fizeram uma visita oficial a Porto Rico. Organizações políticas anticoloniais, a favor da soberania e independência política do país, manifestaram-se contra a sua presença na ilha. Em seu protesto, carregavam um cartaz onde se lia: “Nosso único rei é o Rei Maelo! Afirmação cultural! Ecuá Jai! Viva Porto Rico livre!” (Figura 1). Não havia passado duas semanas da morte do cantor afro-porto-riquenho Ismael “Maelo” Rivera (1931-1987). Seu enterro foi um evento popular massivo que marcou a vida do país durante várias semanas e o lançou à imortalidade. Ainda no fervor da despedida, seu povo o reafirmou como o maior e mais venerado *sonero* porto-riquenho durante o protesto contra a coroa espanhola, nomeando-o seu único soberano. O Rei Maelo, um cantor popular negro convertido em símbolo de resistência e sobrevivência cultural. E não apenas diante da atual dominação colonial e imperial que os Estados Unidos exercem sobre Porto Rico desde 1898, mas também diante da anterior dominação espanhola da ilha.¹

¹ Em 1898, após a Guerra Hispano-Cubano-Norte Americana, o império americano passou a dominar áreas do Caribe e do Pacífico, até então controladas pelo império espanhol. Veja Díaz Quiñones (2016a) para um ensaio sobre o significado dessas guerras para a formação de identidades hispano-americanas, e Díaz Quiñones (2016b) para um ensaio sobre o papel da fotografia na representação das novas possessões insulares estadunidenses. Veja Ayala e Bernabe (2011) para uma história de Porto Rico de 1898. Coronil (2007) oferece uma discussão crítica sobre o império estadunidense, que também é central para minha concepção de império.



Figura 1- Cartaz de protesto contra a visita da coroa espanhola a San Juan, Porto Rico, em maio de 1987. Foto: José Rodríguez.

Maelo, lembrado principalmente por seus fãs como *El Sonero Mayor*, ou o maior dos *soneros* porto-riquenhos, automeioeu-se Rei Maelo em um *soneo* cantado na canção "Mi Jaragual",² incluída em seu álbum intitulado *Vengo por la maceta*, de 1973. Resumidamente, na salsa, chama-se *sonear* a arte de improvisar, e chamam-se *soneos* as improvisações vocais

² Rivera, Ismael. 1973. "Mi jaragual" en *Vengo por la maceta*. TICO. CLP-1311. Essa música, composta por Felipe Rodríguez Goyco, Don Felo, compositor fundamental do cancionero popular porto-riquenho, sobretudo na primeira metade do século 20, foi originalmente gravada pelo grupo Septeto Puerto Rico em 1962. Depois de Maelo, ou quase simultaneamente, a canção foi gravada por Jesus Sánchez Erazo, um dos maiores expoentes da música caipira porto-riquenha, conhecido como "Chuito el de Bayamón", em 1974, junto ao Conjunto Industrias Nativas e a cantora Ernestina Reyes, "La Calandria", intérprete máxima deste gênero musical, em um álbum produzido pelo Instituto de Cultura Porto-riquenha. Em 1981, foi gravada por Gilberto Monroig, outro dos mais queridos cantores populares da ilha. Veja Bofill Calero (2013) para uma análise teórica da música caipira e Fiol Matta (2017, pp. 121-171) para um estudo de La Calandria.

cantadas por um *sonero* ou *sonera*.³ E o improvisador mais virtuoso da salsa, uma música urbana e migrante com fortes raízes na cidade de Nova Iorque,⁴ se autodenominou soberano desse gênero musical com um *soneo* que localiza o seu reino na zona rural porto-riquenha. Maelo *soneó* assim:

En la Cordillera Central
yo tendré mi tala y mi buey,
y en mi bohío me sentiré
como si yo fuera el Rey Maelo.⁵

Este *soneo*, em contraponto com o coro que diz, “que imenso ser o dono da terra e da mulher”, resume o relato desta canção: um retrato familiar no qual a vida camponesa, a propriedade da terra e a propriedade da mulher são assumidas como maneiras legítimas de exercer a soberania. Todavia, trata-se de uma soberania heteropatriarcal plantada em ideias românticas sobre nação, família e masculinidade. Ideias que, embora cantadas e vividas por Maelo de forma algo rebelde, como se verá neste ensaio, reproduzem o espírito machista que fundamenta a imagem da “grande família porto-riquenha”. Esta última é uma metáfora utilizada nos discursos estatais de nacionalismo cultural na ilha para mobilizar um mito de

³ Na música cubana, o termo *sonero* ou *sonera* é usado para descrever um(a) cantor(a) de *son* ou *sones*, um gênero musical fundamental na salsa. Este título também é usado em Cuba para nomear diferentes conjuntos musicais que interpretam o *son*; ou seja, um septeto *sonero* ou um conjunto *sonero* seriam grupos que tocam *son* (Acosta 20014). Enquanto isso, na salsa de Nova York e na salsa porto-riquenha, o título *sonero* ou *sonera* é usado não apenas para nomear cantores; é utilizado também para nomear intérpretes de salsa que são virtuosos improvisadores vocais. Tanto em Cuba como em Porto Rico se usa o termo *soneo* para nomear os versos improvisados. O título de *sonero mayor* ou *sonera mayor* é entendido, tanto no *son* cubano quanto na salsa, como um título exclusivo concedido a um grupo restrito de *soneros* e *soneras* cujo virtuosismo transcende. Pode haver muitos *soneros* ou *soneras*, digamos, mas muito poucos são suficientemente transcendentais para serem considerados *soneros mayores* ou *soneras mayores*.

⁴ Ver Colón-Montijo (2016a) para uma coletânea recente sobre a salsa em Porto Rico que inclui, naturalmente, as comunidades porto-riquenhas em Nova Iorque, que foram fundamentais no desenvolvimento dessa música. Para estudos sobre salsa produzidos nos Estados Unidos, ver: Singer (1982), Aparicio (1998), Berríos-Miranda (1999, 2002), Waxer (2002a, 2002b), Lapidus (2004), Moreno (2008), Washburne (2008), Flores (2016) e León Washington et al. (2017) Para estudos sobre salsa produzidos na América Latina e no Caribe, ver: Duany (1984) Báez (1989), Ulloa (1989), Quintero-Rivera (1998, 2009), Buckley (2004), Quintero-Herencia (2005a), Tablante (2006, 2014), Salazar (2007) e Pacanins (2013). Ver Romero (2000) para um estudo publicado na Espanha.

⁵ Na Cordilheira Central / eu terei minha chácara e meu boi / e no meu casebre me sentirei / como se eu fosse o Rei Maelo.

igualdade e unidade nacional que mascara as tensões de raça, classe e gênero.⁶ Ou seja, a “grande família” é a versão porto-riquenha do mito da democracia racial: a teologia nacional autoritária que percorre como um espectro a história latino-americana e caribenha, e que foi fundada na simultânea inclusão e exclusão de pessoas negras e indígenas do corpo político nacional. Pessoas cujas vidas precárias são, ao mesmo tempo, consideradas descartáveis e comercializáveis nos discursos culturais de nações que se imaginam benevolentes e inclusivas, mas que estão enraizadas na violência contra suas populações vulneráveis.⁷ Em Porto Rico, a metáfora da “grande família” geralmente localiza o espírito da nação em um mundo camponês romantizado.⁸ Uma quimera pastoral que ressoa, embora com nuances críticas, como será discutido mais adiante, em “Mi Jaragual”.

Um *jaragual* é um pedaço de terra, um terreno para o cultivo que o Rei Maelo localiza na Cordilheira Central—a maior cadeia de montanhas da ilha, um ícone da vida camponesa porto-riquenha. Nesta canção, o pedaço de terra torna-se um *caciczgo*, um terreno controlado por seu cacique.⁹ A letra diz assim:

⁶ Para estudos críticos recentes sobre o nacionalismo cultural em Porto Rico, ver: Díaz (1997), Suarez-Findlay (2000), Roy-Féquièrre (2004), Arroyo (2003), Santiago-Díaz (2007), Duprey (2010) e Lloréns (2014).

⁷ Cito o mito da democracia racial como um mito autoritário inspirado na crítica recente proposta pela pensadora brasileira Lilia M. Schwarcz em seu livro *Sobre o autoritarismo brasileiro* (2019). Sobre a democracia racial em outros países latino-americanos e caribenhos, ver Wade (2000) e Applebaum, Macpherson e Roseblatt (2003). Sobre Brasil, ver também Meira Monteiro (1999).

⁸ Fernando Picó, talvez o mais importante historiador porto-riquenho a partir da década de oitenta, dedicou grande parte de seu trabalho a desmontar o mito do mundo rural e camponês como um espaço idílico de paz. Ver, por exemplo, seus livros de micro-história *Amargo Café* (1981), *Los gallos peleados* (1983) e *Los irrespetuosos* (2000).

⁹ A palavra cacique vem do idioma Taíno, um dos povos originários do Caribe. Eles a usavam para nomear seus líderes, e diz-se que originalmente significava “guardar a casa”. Nos tempos coloniais, os espanhóis usaram essa palavra para nomear líderes indígenas do Caribe e da América Latina. Caciczgos eram os territórios controlados pelos caciques. Os termos cacique, caciczgo e caciquismo tem uma história e significado político profundos que se estendem às sociedades agrárias contemporâneas ao longo do hemisfério americano e que vão muito além dos limites de meu ensaio. Ver, por exemplo, Dove (2004) e Knight e Pansters (2005). Por outro lado, há uma história profunda de cacicas na América Latina e no Caribe, líderes indígenas cujo papel foi e continua sendo vital na sobrevivência de suas comunidades. Talvez a cacica mais conhecida no Caribe seja Anacaona, cacica Taína do que hoje é a República Dominicana. Uma das músicas mais populares do repertório da salsa, gravada não por Maelo, mas por Cheo Feliciano, outro cantor afro-porto-riquenho chave na salsa, tem o título “Anacaona”. Ver Vallejo (2015) sobre a construção de raça e gênero da cacica Anacaona na República Dominicana.

Yo dueño en mi jaragual me siento,
cantándole mi canción al viento.
Un cacique patriarcal,
viendo mi perro guardar,
mi tesoro y mi mujer, qué inmenso.¹⁰

Monarca em seu *jaragual*, o *sonero* sonha em possuir um *cacicazgo*, um tesouro formado pela terra, o cachorro e a mulher. Em sua utopia campesina, alude à figura histórica do cacique indígena como soberano de seu território. A realeza indígena, talvez, como contraparte romântica da realeza colonial. E, ao mesmo tempo, o caciquismo como figura masculina de dominação política de longa data na América Latina e no Caribe. Ou seja, como um bom cacique patriarcal, o *sonero* inscreve na fantasia camponesa que dá origem ao seu devir Rei Maelo um espírito patriarcal que enfatiza as "interseccionalidades" (Crenshaw, 1991) de raça, classe, gênero e sexualidade. Interseccionalidades essas que fundamentam a subjugação das mulheres como um elemento constituinte do poder na *longue durée* colonial (Rivera-Cusicanqui, 1997; Lugones, 2008; Segato, 2014).

Este ensaio propõe uma escuta crítica desse retrato patriarcal cantado em “Mi Jaragual”, tomando-o não como um deslize, mas como uma reafirmação do homem ou do masculino como o parâmetro do que significa ser humano (Spillers, 1987; Wynter, 2003; Lugones 2010; Weheliye, 2014). Trata-se da reafirmação de narrativas sobre políticas de vida e morte nas quais “assume-se como dado o direito do homem à liderança, à chefia do lar e aos recursos do estado” (Hanyes 2016, p.106). Reafirmação que se dá mesmo quando se trata de homens cujas vidas precárias são também objetos de uma violência colonial executada tanto por forças da metrópole quanto por elites locais.¹¹ Em outras palavras, estou interessado nas maneiras pelas quais o retrato familiar pintado nesta canção reflete uma história colonial mais extensa, na qual a dominação sistemática dos corpos e vidas das

¹⁰ Eu dono no meu jaragual me sinto, / cantando minha canção ao vento. / Um cacique patriarcal, / vendo meu cachorro proteger, / meu tesouro e minha mulher, que imenso.

¹¹ Sobre masculinidades precárias na América Latina e Caribe veja, por exemplo: Ferrándiz Martín (2003, 2004), que utiliza o término “masculinidades feridas” em uma etnografia sobre espiritismo popular em Caracas, Venezuela, ou Hansen (2018), que usa o conceito de “masculinidades deslocadas” (“*masculinidades desplazadas*”) em uma etnografia sobre desintoxicação e evangelismo em Porto Rico.

mulheres foi realizada com a cumplicidade de homens cuja masculinidade precária também é produto dessa violência colonial (Lugones, 2008; Segato, 2014; Gago, 2019). Mais além, o espírito masculino de “Mi Jaragual” está muito em sintonia com o ethos machista que predomina na salsa como gênero musical – tanto em seu repertório como em sua sociabilidade.¹²

Neste ensaio, apresento uma breve reflexão sobre a “medialidade” (Sterne, 2012) do *soneo* com o qual Maelo autodenominou-se rei. Trata-se de uma escuta sobre a medialidade, pensada como “um processo coletivo de referências cruzadas” entre diferentes mídias – neste caso, música popular, *soneo*, cartaz e fotografia – que, através destes mesmos cruzamentos, “representam, imaginam e organizam realidades e relacionamentos mais amplos” (Sterne, 2012, p. 9). Em outras palavras, o que exploro neste ensaio é a medialidade de um *soneo* que após a morte do *sonero* foi reinscrito em um cartaz—e logo em uma foto— como um símbolo de afirmação cultural anticolonial, e que simultaneamente celebra a utopia da soberania política porto-riquenha e reafirma o heteropatriarcado.

Minha reflexão articula três breves teses sobre “Mi Jaragual” que, como um todo, concebo como um arranjo no sentido musical do termo; isto é, o arranjo como a escrita da nossa escuta (Szendy, 2008). Ou seja, penso nesta análise como um arranjo crítico da canção articulado em três teses. 1) O *jaragual* de Maelo inscreve a condição “farmacolonial” (Ramos, 2010) da vida porto-riquenha, uma história na qual pensar, dizer, cantar e cultivar a paisagem podem converter-se em atos legítimos de soberania. 2) O pequeno lote de terra com o qual sonha Maelo em sua canção é parte de um conto diaspórico do campo, mas não

¹² Frances Aparicio (1998, 2002) foi pioneira na crítica feminista da salsa e da música caribenha e latina em geral, e advogou pela urgência de se traçar uma genealogia feminista da salsa. Ela mapeou essa possível genealogia através de seus estudos sobre Celia Cruz, La Lupe e La India, três cantoras de salsa centrais na história deste gênero musical. Mais recentemente, essa genealogia feminista foi ampliada para além da salsa, tanto por Frances Negrón Muntaner (2007) em seu ensaio sobre Celia Cruz, Alexandra Vásquez (2013) em sua análise sobre a cantora cubana Graciela Pérez e Licia Fiol-Matta (2017) em seu estudo sobre as cantoras porto-riquenhas Mirta Sylva, La Calandria, Ruth Fernández e Lucecita Benítez. Por outro lado, a masculinidade é um assunto pouco estudado na literatura de salsa. Sobre as práticas de gênero na escuta de colecionadores de salsa, ver: Waxer (2002); sobre a interseção entre estética, violência, drogas e performances de masculinidade, ver Washburne (2008); sobre hegemonia masculina e memória nacional na salsa, ver Valentín-Escobar (2002).

apenas como retrato nostálgico; trata-se de imaginar e viver a natureza como terapia, como fuga. 3) Maelo reafirma que os homens, mesmo quando suas vidas são versões precárias do ideal racializado como branco, burguês, saudável, cis, heterossexual e patriarcal, podem gozar do privilégio de serem homens (Lugones, 2008; Wynter e McKittrick 2014; Hanyes, 2016). Concluirei este ensaio com uma breve reflexão sobre minha relação com meu arquivo: uma investigação etnográfica na Venezuela, Panamá e Porto Rico nas quais trabalho com fãs de Maelo que se autodenominam *maeleros*, *maelistas* e *maelômanos*. Este ensaio é, em outras palavras, uma tentativa de escutar e narrar criticamente as formas nas quais Maelo inscreveu sua masculinidade precária em seu repertório. Por ora, começo com um pequeno contexto sobre a devoção Maelera que estudo.

Devoção Maelera

Maelo inscreveu sua voz no cotidiano sonoro dos bairros latino-americanos e caribenhos em meados da década de 1950 como o principal cantor de Cortijo y su Combo, conjunto que colocou os gêneros afro-porto-riquenhos bomba e plena no centro da música latina e caribenha.¹³ Na década de setenta—conhecida como a era dourada da salsa—, brilhou junto a seu grupo Los Cachimbos como uma espécie de padrinho musical: um *sonero mayor* respeitado pela geração mais jovem de músicos de salsa da época. Maelo é venerado por estabelecer um novo padrão para o *sonero*, pelas nuances devocionais de seu repertório e vida, e por ter gravado músicas que expressaram, muitas vezes através de sua história

¹³ A bomba e a plena são gêneros musicais afro-porto-riquenhos com histórias entrelaçadas, de raízes e práticas comunitárias, que desempenharam papéis importantes na mitologia da democracia racial em Porto Rico: a bomba—que data do século 17—como representativa de uma herança africana do passado, e a plena—que surge em princípios do século 20—como representação branqueada de um suposto presente inclusivo. Sobre Cortijo y su Combo, ver: Rodríguez Juliá (1983), Flores (1997), Berríos-Miranda y Dudley (2008), Quintero Rivera (2009, 2015), e Esterrich (2018). Sobre a bomba, ver: Dufrasne (1985), Barton (2004), Cartagena (2004), Quintero Rivera (2009), Rivera (2012), Coleman Taylor (2019), Dudley (2019), Llado Oretaga (2019), Maldonado (2019) e Power-Sotomayor (2019). E sobre a plena, ver: Blanco ([1975]1935), Flores (1992, 2000), Singer (1994), Glasser (1995), López (2008) e Colón Montijo (2016b).

peçoal, as condições de vida, memórias, desejos e desilusões compartilhadas de seus admiradores ao redor do mundo.

Elogiado por seu excepcional estilo vocal lírico e principalmente por seu fraseado ritmicamente complexo, Maelo transformou as formas tradicionais do *sonero* através de seu uso deliberado da fragmentação, repetição, acentos e rima.¹⁴ Por exemplo, ele agregava pequenos riffs vocais como adornos rítmico-melódicos às letras escritas de suas canções, jogava com a rima interna dos versos em suas improvisações, ou cantava versos improvisados estruturados em cinco tempos em canções estruturadas em quatro tempos. Usando essas técnicas, ele criava deslocamentos melódicos e rítmicos através de suas vocalizações que são fundamentais para seu papel de alquimista musical na salsa.¹⁵ Maelo foi pioneiro em um estilo inovador de *sonero*: uma abordagem da seção de chamada e resposta das canções onde, em vez de limitar suas improvisações vocais aos espaços entre os refrões, sua voz se sobrepunha ao coro em diferentes momentos e de várias maneiras. Às vezes ele começava suas improvisações cantando sobre a última parte do coro, outras vezes estendia sua voz à parte inicial do coro, e outras vezes simplesmente cantava sem parar sobre o coro. Seus fãs consideram essa técnica vocal criativa, conhecida como pisar o coro [*pisar el coro*], como a principal contribuição estilística de Maelo ao *sonero*.

Para ficar claro, a maioria dos arranjos musicais na salsa usa uma variação da estrutura da canção bipartida herdada do *son cubano*¹⁶: uma primeira parte que “consiste em um tema ou melodia principais, que tem comprimentos predeterminados e geralmente são compostos em uma variedade de formas padronizadas de música como AABA ou verso e refrão”, e uma segunda parte, uma “seção de improvisação aberta conhecida como *montuno*” (Washburne, 2008, p. 168). É durante o *montuno* que “os vocalistas atuam na

¹⁴ Ver Figueroa Hernández (1993), Quintero-Herencia (2005a) e Quintero-Rivera (2009, 2015) para distintos estudos sobre o estilo vocal de Maelo como sonero.

¹⁵ O musicólogo cubano Leonardo Acosta (2004, p. 43) nomeia “alquimistas musicais” aqueles que transformam a música caribenha criando mudanças matizadas nas formas musicais existentes, transformando algo já extraordinário em algo de impacto ainda superior.

¹⁶ O *son* é um dos gêneros centrais da música popular cubana, e é também um dos gêneros fundamentais na formação da salsa como música diaspórica e migrante. Ver Acosta (2004).

forma de chamada e resposta, alternando entre um coro pré-composto e as improvisações vocais" (Washburne, 2008, p. 168). Em outras palavras, é no *montuno* que os *soneros* demonstram sua arte de improvisar. E foi aí que Maelo desafiou as limitações de espaço e tempo usando sua técnica de pisar o coro; onde ele quebrou esquemas, tipicamente cantando *soneos* que com frequência também incluem saudações a amigos e companheiros, cantos religiosos, onomatopeias, ditados populares e provérbios. Seus fãs escutam essas expressões como um reflexo de suas próprias maneiras de falar, viver e pensar. Além disso, eles costumam ouvir o timbre vocal de Maelo – uma mistura única de carisma, bravata e melancolia – como um timbre cuja sonoridade evoca o dia-a-dia dos bairros predominantemente de classes trabalhadora e baixa, onde a salsa se originou.¹⁷

O mito de Maelo só cresceu desde sua morte em 1987. Desde seu falecimento, ele se tornou a inspiração para uma rede transnacional de fãs composta por colecionadores, críticos, artistas visuais, dançarinos, escritores, ativistas e músicos. Os *maeleros*, *maelistas* e *maelômanos* com quem eu faço minha pesquisa são predominantemente, mas não exclusivamente, homens cis heterossexuais. Meu trabalho de campo está concentrado no Panamá, Venezuela e Porto Rico, mas seus devotos podem também ser encontrados na Colômbia, Peru, Equador e comunidades latinas nos Estados Unidos, entre outros lugares. As histórias pessoais de Maelo, as histórias de enfermidade vocal, dependência, encarceramento, religiosidade e migração que marcaram tanto sua vida como seu repertório, são fundamentais para essa devoção. Seus dilemas existenciais, expressos em muitas de suas canções, ressoam com seus fãs. Para eles, sua música e história de vida têm uma mística e um sentido de sacralidade que o separam de outros *soneros* e *soneras*.¹⁸ Na minha pesquisa, eu

¹⁷ Em Colón Montijo (2017), e com base em meu trabalho etnográfico, teorizo o *soneo* como um meio de mutualidade que meus interlocutores utilizam para criar sentidos de parentesco musical através da música e do mito de Maelo. Minha ideia de mutualidade parte do trabalho que Sahlins (2013) e Ochoa Gautier (2014) desenvolvem com esse conceito. Para uma reformulação recente do conceito de mutualidade através de práticas musicais contemporâneas em Astúrias, Espanha, ver García-Flórez e Martínez (2020).

¹⁸ Em Colón Montijo (2018) descrevo como esses devotos criam sentidos de mutualidade, sentidos de parentesco através de sua música e mito. Eles pesquisam sua vida e obra para produzir documentários, ensaios, poemas, palestras, conferências, shows, camisetas, pinturas, entrevistas, livros e gravações musicais. Eles narram continuamente sua história através do prisma de seus respectivos contextos sócio-políticos, culturais

nomeio devoção *maelera* esta socialidade centrada na masculinidade precária de Maelo e também na articulação de amizades predominantemente cis heterossexuais masculinas.

O *Jaragual* de Maelo e a farmacolonialidade aural

Maelo lançou sua versão de “Mi Jaragual” em 1973. Esta canção é quase um *standard* da música porto-riquenha, e poderíamos dizer que, de todas as versões, a versão salseira de Maelo é a mais icônica. Com um arranjo do maestro Javier Vásquez,¹⁹ o *jaragual* de Maelo pinta, de acordo com a minha escuta, uma paisagem sonora menos relaxada, mais poderosa que as outras versões dessa canção. Seu idílio não me soa como mera nostalgia camponesa, não é apenas um lamento por uma vida que se foi. Escuto-o não como um anseio por uma paisagem, uma natureza e um passado distantes, mas como uma utopia que celebra possíveis presentes e futuros. É vital enfatizar que, na retórica da “grande família porto-riquenha”, a vida camponesa estrutura-se em torno da figura do *jíbaro*: um homem branco, trabalhador agrícola, que é considerado emblema da nação. E nesses “roteiros raciais” que sustentam as narrativas do nacionalismo cultural, as vidas negras são localizadas na costa, em zonas isoladas no tempo e espaço que “lhes impedem” de estar em contato com o resto da nação. (Godreau, 2015).²⁰ O *jaragual maelero* desafia essa dicotomia racializada do campo e da costa ao localizar seu almejado terreno soberano nas montanhas do centro da ilha. Desafia os roteiros da nação inscrevendo a ruralidade como um “conceito cujo significado emerge

e econômicos. Através de suas criações centradas em Maelo, eles constantemente reinterpretem seu mito, legado e músicas através de relatos com tons hagiográficos. Veja Pagano (1992) para uma biografia com tons hagiográficos e Nina (2017) para um romance sobre o mito de Maelo.

¹⁹ O músico afro-cubano Javier Vásquez é uma figura pouco estudada na salsa, mas ele merece uma análise detalhada de suas contribuições como produtor e arranjador na salsa novaiorquina. Como parte do meu trabalho de campo, pude entrevistá-lo sobre seu trabalho de arranjador da maioria dos álbuns de Maelo na década de setenta. Essa entrevista ainda não foi publicada.

²⁰ Para críticas sobre raça e racismo nos discursos de nacionalismo cultural em Porto Rico, ver também: Suarez Findlay (2000, 2014), Roy-Féquièrre (2004), Arroyo (2003, 2013), Rivero (2005), Godreau (2006), Santiago Díaz (2007), Rodríguez-Silva (2014), Lloréns (2014) e Rivera-Rideau (2015).

em relação a diferentes sentidos, tanto da localidade como da socialidade” (García-Flórez e Martínez, 2020, p.2). *Cacicazgo* rural que é domínio de um cantante-monarca afro-porto-riquenho. Sua utopia é, ou ao menos assim eu a escuto, um canto para a paisagem camponesa como espaço de fuga, escapada ou *cimarronaje*.²¹ E isso tem a ver tanto com a conjuntura histórico-política em que a salsa emerge – um gênero musical com raízes profundas na migração de porto-riquenhos para os Estados Unidos, especialmente para a cidade de Nova Iorque –, quanto com a vida pessoal de Maelo. Mais especificamente, seu *jaragual* deve ser pensado em relação à condição farmacolonial da vida porto-riquenha. Todavia, antes de continuar a discussão sobre esse conceito, convém escutar a canção. Na primeira parte, Maelo apresenta o tema, os personagens e a história que mais tarde complementarará em seus *soneos*. Ele diz assim:

¡Óyelo Puertorro!

Amigo no presto mi caballo,
ni a medias quiero sembrar maíz.
Yo quiero una empalizada,
mi gallina con su gallo,
mi hermano con mi cuñada
y yo con mi amor feliz.

Yo dueño en mi jaragual me siento,
cantándole mi canción al viento.
Un cacique patriarcal,
viendo mi perro guardar,
mi tesoro y mi mujer, qué inmenso.²²

²¹ O termo *cimarrón*, usado para nomear as pessoas escravizadas que fugiram para as montanhas em busca de sua liberdade, é um conceito amplamente disputado nos estudos caribenhos. Veja, por exemplo, Quintero Rivera (1990, 1998) sobre seu conceito de "*cismarronaje* cultural" e Quintero Herencia (2005b) sobre a idealização do *cismarronaje* nos estudos caribenhos.

²² Escute Porto Rico! / Amigo não empresto meu cavalo, / não quero nem um pouco semear milho. / Eu quero uma paliçada / minha galinha com seu galo, / meu irmão com minha cunhada / e eu com meu amor feliz. / Eu dono no meu jaragual me sinto, / cantando minha canção ao vento. / Um cacique patriarcal, / vendo meu cachorro proteger, / meu tesouro e minha mulher, que imenso.

Na segunda parte da canção, o que chamamos de *montuno*, Maelo desenvolve seu relato através de *soneos* que, a modo de chamada e resposta, reafirmam sua interpretação da utopia camponesa. Suas improvisações reforçam esse ato de imaginar-se um cacique patriarcal que canta sua canção ao vento junto a seu cachorro e sua mulher – na verdade, Maelo nomeia Gladys Serrano, sua parceira de longa data, em um de seus *soneos*.²³ O coro e alguns de seus *soneos* dizem assim:

Coro:
Qué inmenso, qué inmenso
ser el dueño de la finca y la mujer

En la Cordillera Central
yo tendré mi tala y mi buey,
y en mi bohío me sentiré
como si yo fuera el Rey Maelo.

Oye, pero que allí tendré mi caballo,
y ron de la tierra para beber,
cantando mi canción al viento
y a Gladys que es mi mujer
y Pepe que es mi perro.

Como Puerto Rico es mío,
yo sé que allí yo me sentiré bien,
cantando mi canción al viento,
a mi finca y mi mujer,

²³ Gladys Serrano é uma figura chave, ainda que muito pouco estudada, na vida de Maelo. Bailarina em clubes noturnos em San Juan e Nova York nos anos 50, é comumente representada em narrativas que reenfaziam construtos de gênero, como uma mulher forte que foi companheira tanto de Maelo como de Daniel Santos, outro ícone patriarcal da canção popular porto-riquenha e latino-americana. Serrano teve filhos com ambos cantores. Na devoção *maelera*, Serrano é reconhecida porque Maelo lhe dedicou a canção “¿Qué te pasa a ti?”, incluída no álbum *Traigo de todo* de 1974, e por um relato que enfatiza o espírito machista sobre o qual escrevo neste ensaio. Maelo e Daniel Santos, que eram amigos, tiveram um embate físico no qual brigaram a golpes por Serrano. A poeta e médica afro-porto-riquenha Dinorah Marzán, que morreu em 2016 e que foi uma figura vital em minhas investigações *maeleras*, escreveu um poemário, que nunca publicou, em homenagem a Gladys Serrano intitulado “Linda Gladiola y un Six-Pack de Poesía”, em cuja dedicatória escreveu: “Dedico este trabalho como uma homenagem póstuma, com todo o meu afeto, respeito e inveja, a Gladys Serrano, ex-mulher de Daniel Santos, o *Inquieto Anacobero*, com quem ela teve um filho, e companheira sentimental de Ismael Rivera, El Sonero Mayor, com quem também teve um filho. Mulher que conhecia intimamente o segredo do bolero” (Marzán, 1996).

pero, ¡qué inmenso!²⁴

O Rei Maelo se *sonoa* cultivando sua terra abençoada, garantindo a soberania alimentar para sua família lá em seu lote de terra, em seu pedacinho, e tirando rum da terra. O rum, como quase sempre no Caribe, é fundamental em seu relato, pois esse rum da terra que o *sonero* anseia é o *pitorro*, um destilado de cana-de-açúcar preparado na clandestinidade, geralmente nas montanhas; bebida comumente considerada um ícone de resistência e reafirmação cultural em fuga (González Cruz, 2014).

A imensidão da utopia *maelera* nessa canção – a possibilidade de ser dono da paisagem, da terra, das águas, do rum – não deve ser menosprezada em um país que há anos serve como laboratório colonial do império estadunidense.²⁵ Estou interessado em destacar aqui um componente dessa história, combinando o que Julio Ramos (2010) chamou de “condição farmacolonial da modernidade” e o que Miriam Muñoz Varela (2013) chamou de “fármakon colonial” em Porto Rico.²⁶ Julio Ramos utiliza o conceito de farmacolonialidade, entre outras coisas, para vincular o desenvolvimento de discursos sobre dependência no século XIX com a circulação de produtos de estimulação sensorial, como rum, café, tabaco, açúcar e ópio, como produtos-chave na expansão do capitalismo global. Ele descreve ironicamente a centralidade desses produtos de alteração sensorial nessas histórias. Ele propõe que essas substâncias “estimularam” a modernidade e o capitalismo, aceleraram o ritmo da vida nas metrópoles e contribuíram para as apostas secularistas e desencantadoras desses enredos político-econômicos. Por sua parte, Muñoz-Varela usa o termo fármakon colonial para nomear um continuum de desenvolvimentos coloniais, médicos e

²⁴ Que imenso, que imenso / ser o dono da terra e da mulher / Na Cordilheira Central / eu terei minha chácara e meu boi / e no meu casebre me sentirei / como se eu fosse o Rei Maelo. / Escute, mas ali terei meu cavalo, / e rum da terra para beber, / cantando minha canção ao vento / e a Gladys que é minha mulher / e o Pepe que é meu cachorro. /

Como Porto Rico é meu, / eu sei que ali me sentirei bem, / cantando minha canção ao vento, / a minha chácara e minha mulher, / mas, que imenso!

²⁵ Para discussões sobre Porto Rico como laboratório colonial, ver, por exemplo: Lapp (1995), Fusté (2010) e Garriga López (2010).

²⁶ Muñoz Varela trabalha o termo fármakon colonial a partir do conceito de *phármakon* discutido por Jacques Derrida em *A Farmácia de Platão* (2005).

farmacêuticos impostos em Porto Rico a partir dos anos cinquenta como parte de um processo de rápida industrialização e modernização da vida. Nesse processo, a ilha rapidamente passou de uma sociedade rural a uma sociedade urbana, e foi convertida em um centro internacional da produção de drogas. Há um paradoxo no coração do fârmakon colonial: ao tornar Porto Rico um epicentro para a fabricação de produtos farmacêuticos criados por indústrias estadunidenses isentas de impostos, intensificou-se a dependência econômica da ilha em relação a esse capital estrangeiro e escapista. A farmacologia como remédio e veneno. E isso, mais além, no contexto das chamadas guerras contra as drogas e da dramática ampliação do encarceramento em massa, processos que converteram a farmacologia legal e ilegal em componentes-chave da vida porto-riquenha.²⁷

Tanto Ramos quanto Muñiz-Varela prestam atenção aos efeitos que essas histórias econômico-políticas transnacionais têm sobre espaços ou comunidades locais e sobre pessoas frequentemente exploradas pela produção e consumo de tais produtos estimulantes. Em conjunto, seus trabalhos sugerem um claro entrelaçamento entre as histórias de dependência de drogas legais e ilegais, e entendem a produção, o consumo e a circulação dessas substâncias como elementos-chave da chamada modernização da vida em Porto Rico. Dessa maneira, eles nos fornecem a base para abrir uma discussão sobre farmacolonialidade que compreende as histórias de dependência, farmacologia, tráfico de drogas, industrialização e encarceramento como histórias mutuamente constitutivas. Essa farmacolonialidade faz parte de um projeto biopolítico mais amplo, imposto pelos Estados Unidos e executado pelas elites locais, para controlar a vida e a morte de uma população considerada indesejável. Projeto que inclui histórias de enfermidade e investigações médicas e militares em que Porto Rico tem sido usado pelos Estados Unidos como laboratório colonial e em que muita gente porto-riquenha foi transformada, segundo a antropóloga Adriana

²⁷ Ver também Herrera e Ramos (2019) para uma coletânea recente sobre drogas e cultura a partir de uma expansão no conceito de farmacolonialidade. Koram (2019) oferece uma coletânea recente sobre a guerra contra as drogas e o racismo em um contexto global.

Garriga-López (2010), em “quase cobaias de investigação tecno-científica” cujas vidas são dispensáveis.²⁸

O aural, o sonoro e, principalmente, a voz, têm sido vitais nessas histórias. Portanto, no meu trabalho, falo sobre a farmacolonialidade aural. A chave para esse conceito é o trabalho histórico-teórico sobre auralidade realizado por Ana Ochoa Gautier (2014). É de particular relevância seu conceito de “espectralidade da voz” ou “voz espectral”, que ela teoriza para pensar a voz como imbricada em uma história mais ampla da definição política da pessoa no Caribe e na América Latina. Ela propõe que a voz seja entendida como um “meio de mutualidade” disputado. Por um lado, a voz tem sido usada pelas elites letradas para discriminar as pessoas que, segundo elas, não podem falar “adequadamente”; para condenar o “mal-falar” destas que, não por casualidade, são na sua maioria pessoas negras e indígenas cujas vozes foram descritas em diversos contextos coloniais como uivos de animais selvagens. Mal compreendidas suas vozes, nega-se a humanidade dessas pessoas e supõe-se que elas são indignas de serem cidadãs. Por outro lado, as pessoas negras, indígenas e oprimidas de modo geral usam a voz como um meio de resistir e sobreviver a esse ostracismo que as rotula como descartáveis. Ochoa Gautier nos conta que, através dessas vocalizações que os colonizadores descreviam como uivos, o que indígenas e negros faziam era comunicar-se com entidades não humanas – espíritos, animais e outros seres. Ou seja, a voz é usada para mediar múltiplas formas de vida e relações em que seres humanos e não humanos coexistem em um sentido de reciprocidade e espectralidade. Através da minha escuta maelera, eu vinculo essa concepção de uma voz espectral que serve como um meio de mutualidade entre seres humanos e não humanos, que Ochoa Gautier estuda no arquivo colonial colombiano do século XIX, com histórias recentes de farmacolonialidade em Porto Rico. Portanto, minha concepção de farmacolonialidade aural é essencial para a minha teorização sobre o *jaragual maelero*.

²⁸Sobre pesquisa médica e militar em Porto Rico, ver Trigo (1999, 2000), Suárez-Findlay (2000); Bosque Pérez e Colón Morera (2005), Torres Vélez (2007), Duprey (2010) e Garriga López (2010).

Na década de 1970, coincidem em Porto Rico o fracasso da fantasia colonial modernizadora, amplamente baseada na industrialização farmacológica, o deslocamento dos homens da força de trabalho formal para as economias informais, o surgimento do trabalho industrial precário feminino e a transformação das mulheres em provedoras, enquanto mantinha-se a fantasia do homem provedor como um mito normativo sobre a família.²⁹ É vital enfatizar aqui, ainda que muito brevemente, que a transformação capitalista agressiva que gerou a precariedade masculina discutida neste ensaio foi realizada muitas vezes através de ataques ao bem-estar das mulheres. Corpos femininos eram recrutados para ingressar na força laboral precária do país em trabalhos industriais de baixos salários, principalmente em fábricas têxteis e de costura. Lá, as mulheres recebiam clínicas de planejamento familiar que incluíam cirurgias gratuitas de esterilização. Isso contribuiu para a normalização da esterilização, muitas vezes através da coerção. Entre as décadas de 1930 e 1970, um terço da população feminina foi esterilizada em Porto Rico.³⁰ Um exemplo fundamental de como o povo porto-riquenho foi tratado como quase-cobaias da investigação farmacolonial.

Os anos sessenta e setenta, como já mencionei, marcam também as origens da guerra às drogas com a subsequente intensificação da dependência, vigilância, criminalidade e encarceramento. Processos que levaram ao aparecimento de dois personagens sociais que, como espectros farmacoloniais, marcam desde então o cotidiano porto-riquenho: o prisioneiro e o viciado.³¹ Todos esses processos são fundamentais na formação da salsa,³²

²⁹ Sobre industrialização, família e mito do macho provedor no Caribe, ver: Safa (1995).

³⁰ Sobre a história da esterilização em Porto Rico, consulte: Ramírez de Arellano e Seipp (1983), López (1998), e Briggs (2002). Veja também o documentário *La Operación* (1982), da cineasta Ana María García. Para um estudo sobre a profissionalização das práticas de parto e o deslocamento das parteiras em Porto Rico, ver Córdova (2017).

³¹ Para estudos sobre a prisão em Porto Rico, consulte: Picó (1994) e Montijo (2011). Veja Garriga López (2010, 2018) e Hansen (2018) para etnografias sobre dependência em Porto Rico.

³² As prisões e as drogas são temas muito pouco analisados nos estudos de salsa. Veja Quintero-Herencia (2005a) para uma análise da 'acústica carcerária' que permeia o repertório da salsa, e Washburne (2008) para um estudo sobre drogas, a indústria fonográfica e a performance na salsa de Nova York. Velásquez Balcazar (2012) dedica um livro inteiro para narrar a história de "El preso", uma das músicas mais importantes do repertório de salsa colombiano. Veja Carrasquillo (2014) para o que é, na minha opinião, o melhor trabalho

um gênero musical com um claro *ethos* machista. Todos são também fundamentais no repertório e na vida de Maelo. E eles são vitais para a minha escuta-escrita do *jaragual maelero*, para o meu arranjo desse cantar a sua canção ao vento que o Rei Maelo nos diz ao *sonear*:

Como Puerto Rico es mío,
pero yo sé que me sentiré bien,
labrando la tierra bendita,
siempre tendré de comer, ¡ah, no!³³

Esse lavrar a terra bendita para sempre ter o que comer é, na minha escuta, um ato legítimo de autodeterminação e soberania. Ato que alude, proverbialmente,³⁴ ao prisioneiro e ao viciado como espectros que ao mesmo tempo são indizíveis e permeiam a "esfera pública aural" (Ochoa Gautier, 2006) porto-riquenha. Personagens que Maelo encarnou em sua vida e canções.

Ouvir o rítmico coquí, ou o campo como terapia

Nossa escuta crítica do *jaragual maelero* é complicada se o ouvirmos em contraponto com outra música de seu repertório. Uma melodia escrita e cantada em outras latitudes, uma elegia da paisagem porto-riquenha gravada em 1967, seis anos antes de "Mi Jaragual". Esta música, composta por Maelo, é intitulada "Borinquen", uma referência ao nome indígena com o qual os Taínos, povo nativo de Porto Rico, nomeavam a ilha.³⁵ Ela diz assim:

Borinquen,

histórico sobre as experiências de prisão e dependência que Maelo experimentou. Além disso, veja Moreno Velázquez (2010) para uma breve discussão sobre sua prisão.

³³ Como Porto Rico é meu, / mas eu sei que me sentirei bem, / lavrando a minha terra bendita, / sempre terei o que comer, ah, não!

³⁴ Veja Adéèkó (1998) para uma discussão crítica sobre o conceito de proverbialidade.

³⁵ Os Taínos eram um dos maiores grupos indígenas da região do Caribe. Rouse (1992) oferece um estudo arqueológico da cultura Taíno, enquanto Haslip-Viera (2001) oferece uma coleção de ensaios sobre o recente renascimento Taíno em Porto Rico.

como yo ansío tus playas mirar,
de tus palmeras las sombra gozar,
en tus montañas y praderas respirar
la vida que con amor me brindas.

Oye, Borinquen lindo,
como ansío tu suelo besar
bajo tu luna volver a sonar
oyendo el rítmico coquí.

Soy tu hijo extraviado,
hoy me encuentro lejos de tu seno
y fue mi culpa yo lo sé,
pero por eso no te adoro menos
y tú lo sabes...³⁶

Esse relato idílico dedicado a Porto Rico é narrado a partir de uma experiência muito particular: a vida na prisão nos Estados Unidos. Experiência que Maelo viveu por três anos e oito meses em meados dos anos sessenta devido a uma condenação por porte de drogas.³⁷ Maelo escreveu a letra desta canção, incluída no álbum *Bienvenido/Welcome*,³⁸ na prisão ou logo depois de sair. Tendo isso em mente, talvez não seja surpreendente o discurso de culpa que nosso *sonero* canta aqui, dizendo: "Sou teu filho extraviado... e foi minha culpa eu sei", enquanto sonha com a possibilidade de ouvir o "rítmico coquí", sapinho endêmico de Porto Rico considerado um ícone nacional, cujo canto é motivo de nostalgia. O canto do coquí aqui funciona como uma sinédoque da paisagem sonora que o *sonero* anseia na prisão, onde experimentou em primeira mão o cotidiano farmacolonial.

Maelo cumpriu pena na The Narcotic Farm [Fazenda Narcótica], em Lexington, Kentucky, instituição que era ao mesmo tempo uma prisão e um centro de desintoxicação, e

³⁶ Borinquen, / como eu anseio as tuas praias olhar, / a sombra das suas palmeiras desfrutar, / em suas montanhas e pradarias respirar / a vida que com amor me presenteias. / Escute, Borinquen lindo, / como anseio teu solo beijar

sob tua lua voltar a soar / ouvindo o rítmico coquí. / Sou teu filho extraviado, / hoje me encontro longe do seu seio / e foi minha culpa eu sei, / mas nem por isso te adoro menos / e tu sabes...

³⁷ Carrasquillo (2014) oferece uma documentação histórica sobre este caso, incluindo registros policiais e testemunhos familiares.

³⁸ Rivera, Ismael. 1966. "Borinquen" em *Bienvenido/Welcome*. TICO. LP 1140.

onde foram realizados experimentos com os internos. Experimentos muitas vezes antiéticos que exploraram seus corpos e causaram o eventual fechamento da instituição (Campbell et al., 2008). Lá, a música e o trabalho com a terra e os animais eram usados como terapia. Havia grupos de jazz e uma banda de música latina. Todas técnicas terapêuticas usuais nesse tipo de instituição. É importante dizer, para colocar essa experiência em perspectiva, que quando Maelo chegou à Narcotic Farm em 1963, 262 porto-riquenhos já haviam passado algum tempo lá (Ball, 1987). Além disso, um estudo publicado em 1967 revelou que Porto Rico tinha uma das maiores taxas de encarceramento do mundo: um em cada 165 homens porto-riquenhos estava encarcerado, e um em cada 85 homens entre 18 e 45 anos havia sido preso (Picó, 1993, p. 50). Em outras palavras, a experiência de Maelo não foi tão incomum entre os homens porto-riquenhos de sua época – experiências de vidas precárias profundamente inscritas no repertório da salsa e na sociabilidade salseira como reflexo aural de uma realidade social estigmatizada que para muitos é inominável.

Segundo a minha escuta, o anseio por ouvir o rítmico coquí que Maelo inscreveu em "Borinquen" conecta-se ao seu sonho de cantar sua canção ao vento em "Mi Jaragual", como utopias sonoras que relacionam voz, ouvido e natureza. O *sonero* não sonha apenas em cultivar sua terra abençoada. Ele sonha também em ouvi-la e cantá-la. A voz e o ouvido como terapia idílica no dia-a-dia farmacolonial. A ilusão de cura inscrita na auralidade cotidiana com a qual Maelo sonha. As vozes espectrais do coquí, do vento e do *sonero* se entrelaçam em uma paisagem sonora soberana. Assim sendo, o rei Maelo também reafirma sua masculinidade em sua utopia aural. No seu *jaragual*, não se ouve a voz da mulher. Como muitos outros homens pobres e da classe trabalhadora que, marcados pelo estigma da prisão e do vício, são vistos como incapazes de cumprir seu suposto papel de provedor da família, Maelo sonha com a possibilidade de reconstruir sua vida, de reparar seu corpo doente como um cacique patriarcal, soberano não apenas de sua vontade como indivíduo. Ele sonha também em ser o patriarca que possui a terra, a mulher e o cachorro. Ao fazê-lo, lembra-nos que os homens, mesmo quando suas vidas são versões precárias do ideal masculino racializado como branco, burguês, saudável e cis-heterossexual, podem gozar dos privilégios

de serem homens e das expectativas relacionadas às questões de gênero. E, assim, perpetuam a violência heteropatriarcal contra as mulheres, que no *jaragual maelero* ainda podem ser possuídas ao lado da terra e do cachorro. Um retrato de família que eu escuto como uma versão um tanto rebelde, sim, mas profundamente machista também, da “grande família porto-riquenha” - emblema do nacionalismo cultural promovido pelo estado colonial na ilha. Em outras palavras, escuto o *jaragual maelero* simultaneamente como remédio e veneno, como uma inscrição aural do paradoxo farmacolonial porto-riquenho que gerou tanto a masculinidade precária que Maelo inscreveu em seu repertório quanto a violência que marcou os corpos femininos, muitos deles esterilizados, em sua entrada na força de trabalho que moveu a quimera modernizadora fracassada do país. Ou seja, a utopia aural do *sonero* como uma reafirmação legítima da soberania que, ao mesmo tempo, perpetuou o patriarcado.

Mas que imenso!

Encerro este ensaio com outra nota trágica: nos anos 80, Maelo finalmente passou um tempo em sua almejada Cordilheira Central, mas não como o proprietário de sua terra abençoada.

O Rei Maelo, pouco antes de sua morte, passou uma temporada em Ciales, meu município, com uma família que o recebeu e lhe cedeu espaço em uma pequena fazenda. Lá, em um pequeno lote, ele trancou-se sozinho em sua cabana, a suar frio e outra vez desintoxicar-se. O campo, mais uma vez, como terapia após uma recaída tardia. Esta é uma história que ainda tenho que aprofundar como parte do trabalho que faço para completar meu manuscrito *maelero*, o livro que sairá do meu arquivo etnográfico.³⁹ Arquivo muito marcado pelo espírito machista salseiro e *maelero* que discuti muito brevemente neste

³⁹Atualmente, estou trabalhando em um manuscrito provisoriamente intitulado *Después de tanta salsa: ensayos sobre mitología maelera*, como parte de meu trabalho como pesquisador de pós-doutorado na Universidade de Princeton.

ensaio. Meu relacionamento com esse arquivo é marcado pela minha posição como pesquisador. Como homem heterossexual, cisgênero, porto-riquenho *jincho*⁴⁰ de uma comunidade rural, de uma família da classe trabalhadora, da Cordilheira Central – Cordilheira que Maelo deseja na sua canção. Cialenho que agora vive em Nova York e passou algum tempo em duas instituições da *Ivy League*.⁴¹ Daí, portanto, minha tentativa de reconhecer a validade da reivindicação soberana do Rei Maelo no contexto colonial porto-riquenho e ao mesmo tempo reconhecer que sua utopia camponesa está plantada em noções de masculinidade que, mesmo sendo precárias, cultivam o patriarcado. Como narrar essa ambiguidade? Como nomear o *soneo* que, reinscrito como um emblema anticolonial, é também insígnia do espírito machista que permeia tanto a salsa quanto a retórica do nacionalismo porto-riquenho? Daí também a dificuldade de reconhecer a presença dos espectros farmacoloniais na vida e na música de Maelo. Nomeá-los como espectros *maeleros*, apontar para a famacolonialidade como essencial para entendermos a transcendência do mito de Maelo, é algo muito difícil de se fazer como pesquisador. O faço numa tentativa de inscrever os espectros que Maelo carregava em sua voz e que persistem em nossa escuta. É comum que, ao ouvir que escrevo sobre Maelo, algumas pessoas me questionem sobre a necessidade de abordar esses assuntos. Muitas pessoas salseiras consideram que escrever sobre dependência e encarceramento é ofensivo, e com frequência sou avisado sobre o risco que corro de "danificar" o legado de Maelo. No entanto, lidar com essas questões "inomináveis" é, para mim, além de uma análise dolorosa, uma tarefa urgente e uma maneira de honrar a relevância de seu legado, sua vida e sua música. Não se trata de perpetuar o estigma, trata-se de invocar as complexidades da masculinidade precária que Maelo viveu e inscreveu em suas canções. Trata-se, a meu modo, de cantar sua canção ao vento sem

⁴⁰ *Jincho* é um termo usado em Porto Rico para nomear pessoas brancas ou de pele clara. Na realidade, eu o uso quando me descrevo como algo diferente do termo *blanquito*, que em Porto Rico tem implicações de privilégio de classe com as quais não me identifico.

⁴¹ O termo *Ivy League* refere-se a um grupo de oito universidades de elite no nordeste dos Estados Unidos que inclui, em ordem alfabética: Brown University, Columbia University, Cornell University, Dartmouth College, Harvard University, the University of Pennsylvania, Princeton University, e Yale University.

esquecer que em sua utopia aural *cimarrona*⁴² escuta-se o rítmico coquí e também se silencia a mulher. E trata-se, também, de escutar cuidadosamente os espectros que permeiam um *soneo* como o que ele cantou em “Mi Jaragual”, autointitulando-se Rei Maelo. Título que alguns de seus devotos reinscreveram alguns dias após sua morte, durante o protesto contra a visita da monarquia espanhola a Porto Rico, reafirmando sua nobreza e nomeando-o seu único soberano. Que imenso!

Referências bibliográficas

ACOSTA, Leonardo. *Otra visión de la música cubana*. Havana: Letras Cubanas, 2004.

ADÉÈKÓ, Adélékè. *Proverbs, Textuality, and Nativism in African Literature*. Gainesville: University Press of Florida, 1998.

APARICIO, Frances. *Listening to Salsa*. Connecticut: Wesleyan University Press, 1998.

_____. “Towards a Feminist Genealogy of Salsa...?” In: WAXER, Lise (ed). *Situating Salsa: Global Markets and Local Meanings in Latin Popular Music*. New York: Routledge, 2002, p. 135-160.

APPELBAUM, Nancy P., MACPERSON, Anne S., and ROSEMBLATT, Karin Alejandra (eds). *Race and Nation in Modern Latin America*. Chapel Hill, N.C.: University of North Carolina Press, 2003.

ARROYO, Jossiana. *Travestismos culturales: literatura y etnografía en Cuba y Brasil*. Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2003.

AYALA, César J. and BERNABÉ, Rafael. *Puerto Rico in the American Century: A History Since 1898*. Chapel Hill, N.C.: University of North Carolina Press, 2007.

BÁEZ, Juan Carlos. *El vínculo es la salsa*. Caracas: Dirección de Cultura, UCV, Fondo Editorial Tropykos [S.l.]: Grupo Editorial Derrelieve, 1989

BARTON, Halbert. “A Challenge for Puerto Rican Music: How to Build a Soberao for Bomba.” *CENTRO: Journal of the Center for Puerto Rican Studies* 16(1), 69–89, 2004.

BERRÍOS MIRANDA, Marisol. *The Significance of Salsa Music to National and Pan-Latin Identity*. PhD dissertation: UC Berkeley, 1999.

⁴² Sobre o termo *cimarrón*, consulte a nota número 21 neste ensaio.

_____. "Is Salsa a Musical Genre?" In: WAXER, Lise (ed). *Situating Salsa: Global Markets and Local Meanings in Latin Popular Music*. New York: Routledge, 2002, p. 23-50.

BERRÍOS MIRANDA, Marisol and Dudley, Shannon. "El Gran Combo, Cortijo, and the Musical Geography of Cangrejos/Santurce, Puerto Rico." *Caribbean Studies*, Vol. 36, num. 2 (July-December 2008), 95-120.

BLANCO, Tomás. "El elogio de la plena." En FERNÁNDEZ MÉNDEZ, Eugenio. *Antología del pensamiento puertorriqueño (1900/1970) Vol II*. San Juan: Editorial Universitaria Universidad de Puerto Rico, 1975[1935], p.1002-1008.

BOSQUE PÉREZ, Ramón, and COLÓN MORERA, José Javier (eds). *Puerto Rico Under Colonial Rule: Political Percussion and the Quest for Human Rights*. Albany, NY: State University of New York, 2005.

BOFILL, Jaime. *Improvisation in Jíbaro Music: A Structural Analysis*. Ph.D. dissertation, University of Arizona, 2013.

BRIGGS, Laura. *Reproducing Empire: Race, Sex, Science, and U.S. imperialism in Puerto Rico*. Berkley: University of California Press, 2002.

BUCKLEY, Francisco "Bush." *La Música Salsa en Panamá y Algo Más*. Panama: Editorial Universitaria "Carlos Manuel Gasteazoro, Estafeta Universitaria, 2004.

CAMPBELL, Nancy D., OLSEN, J.P., and WALDEN, Luke. *The Narcotic Farm: The Rise and Fall of America's First Prison for Drug Addicts*. New York, NY: Abrams Books, 2008.

CARRASQUILLO, Rosa. "The Evolution of a Heroe: Ismael Rivera and Afro-Caribbean Popular Culture." *Negritude: Revista de Estudios Afroamericanos*, Vol. 2, No. 2 (Winter 2008-2009), pp. 54-81. Ediciones Negritude.

_____. *The People's Poet Life and Myth of Ismael Rivera, an Afro-Caribbean Icon*. Pompano, Beach, FL: Caribbean Studies Press. 2014.

CARTAGENA, Juan. "When Bomba Becomes The National Music of the Puerto Rico Nation." *CENTRO: Journal of the Center for Puerto Rican Studies*. Vol 16, No. 1, 2004, pp. 14-35.

COLEMAN TAYLOR, Ahley. 2019 "Water Overflows with Memory": Bomba, Healing, and the Archival Oceanic." *CENTRO: Journal of the Center for Puerto Rican Studies*. Vol. 31, No. 2, 2019, pp.137 -160

COLÓN MONTIJO, César (Ed). *Cocinando Suave: Ensayos de Salsa en Puerto Rico*. San Juan, P.R.: Ediciones Callejón, 2016a.

_____. *Viaje a la casita: Notas de plena en el Rincón Criollo*. San Juan, P.R.: Editorial Instituto de Cultura Puertorriqueña, 2016b.

_____. "Maelo, El Sonero Mayor: Theorizing Song and Soneo as a Medium of Mutuality." In: LEÓN-WASHINGTON, Derrick, RENTA, Priscilla, and HUTCHINSON, Sudney (Eds). *Rhythm & Power: Performing Salsa in Puerto Rican and Latino Communities*. New York, NY.: Centro Press, 2017, p. 59-83.

_____. *Specters of Maelo: An Ethnographic Biography of Ismael 'Maelo' Rivera*. PhD Dissertation, Columbia University, 2018.

CÓRDOVA, Isabel M. *Pushing in Silence: Modernizing Puerto Rico and the Medicalization of Childbirth*. Austin: University of Texas Press, 2018.

CORONIL, Fernando. "After Empire: Reflections on Imperialism from the Americas." In: STOLER, Ann Laura, MCGRANAHAN, Carole, and PERDUE, Peter C (Eds). *Imperial Formations*. Santa Fe, N.M.: School for Advanced Research Press; Oxford [England]: James Currey, 2007, p.259-292.

CRENSHAW, Kimberly. "Mapping The Margins: Intersectionality, Identity Politics, and the Violence Against Women of Color." *Stanford Law Review*, 43, No. 6 (Jul., 1991), p. 1241-1299.

DÁVILA, Arlene. *Sponsored Identities: Cultural Politics in Puerto Rico*. Philadelphia, Pa.: Temple University Press, 1997.

DÍAZ-QUIÑONES, Arcadio. "Hispanismo e guerra." Em: *A memória rota: Ensaios de cultura e política*. MEIRA MONTERO, Pedro (Tradução e organização). São Paulo, Brazil: Companhia das Letras, 2016a, 108-187.

_____. "A Guerra simbólica." Em: *A memória rota: Ensaios de cultura e política*. MEIRA MONTERO, Pedro (Tradução e organização). São Paulo, Brazil: Companhia das Letras, 2016a, 188-203.

DOVE, Patrick. *The Catastrophe of Modernity: Tragedy and the Nation in Latin American Literature*. Lewisburg, Pa.: Bucknell University Press, 2004, 98-160.

DUANY, Jorge. "Popular Music in Puerto Rico: Towards an Anthropology of Salsa." *Latin American Music Review* 5 (2) 186-216, 1984.

DUDLEY, Shannon. "Bomba goes to College - How is that Working Out?" *CENTRO: Journal of the Center for Puerto Rican Studies*. Vol. 31, No. 2, 2019, pp.198 -222

DUFRASNE, Emanuel. *La Homogeneidad de la Música Caribeña: Sobre la Música Comercial y Popular de Puerto Rico*. PhD Dissertation. University of California, Los Angeles, 1985.

DUPREY, Marlene. *Bioislas: ensayos sobre biopolítica y gubernamentalidad en Puerto Rico*. San Juan, P.R.: Ediciones Callejón, 2010.

ESTERRICH, Carmelo. *Concrete and Countryside: Articulations of the Urban and the Rural in 1950s Puerto Rican Cultural Production*. Pittsburgh, Pa.: University of Pittsburgh Press, 2018.

FERRÁNDIZ MARTIN, Francisco. "Malandros, María Lionza, and Masculinity in a Venezuelan Shantytown." In: GUTMANN, Matthew C. (ed). *Changing Men and Masculinities in Latin America*. Durham and London: Duke University Press, 2003, p. 115-133.

FERRÁNDIZ MARTIN, Francisco. *Escenarios del cuerpo: espiritismo y sociedad en Venezuela*. Bilbao: Universidad de Deusto, 2004.

FIGUEROA HERNÁNDEZ, Rafael. *Ismael Rivera: El Sonero Mayor*. San Juan: Editorial Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1993.

FIOL MATTA, Licia. *The Great Woman Singer: Gender and Voice in Puerto Rican Music*. Durham and London: Duke University Press, 2017.

FLORES, Juan. *Divided Borders: Essays on Puerto Rican Culture*. Houston: Arte Público Press, 1992, p.85-91.

_____. *La venganza de Cortijo: y otros ensayos*, San Juan: Ediciones Huracán, 1997.

_____. *From Bomba to Hip-Hop: Puerto Rican Culture and Latino Identity* (New York: Columbia University Press, 2000.

_____. *Salsa Rising: New York Latin Music of the Sixties Generation*. New York, NY.: Oxford University Press, 2016.

FUSTÉ, José. "Colonial laboratories, irreparable subjects: the experiment of '(b)ordering' San Juan's public housing residents" in *Social Identities*. Vol. 16, No. 1, January 2010, 41-59.

GAGO, Verónica. *La potencia feminista. O el deseo de cambiarlo todo*. Madrid, Spain: Traficantes de Sueños, 2019.

GARCÍA, Ana María García, dir. *La operación*, documentary. San Juan, PR, 1982.

GARCÍA-FLÓREZ, Llorián y MARTÍNEZ, Sílvia. "Challenges through Cultural Heritage in the North-Spanish Rural Musical Underground." *Popular Music and Society*, 2020, DOI: [10.1080/03007766.2020.1730652](https://doi.org/10.1080/03007766.2020.1730652).

GARRIGA LÓPEZ, Adriana. *Viral Citizens: The Coloniality of HIV/AIDS in Puerto Rico*. PhD dissertation: Columbia University, 2010.

_____. "School of Addicts: The Coloniality of Addiction in Puerto Rico." In: MCGRANAHAN, Carole, & COLLINS, John F. (Eds). *Ethnographies of U.S. Empire*. Durham, N.C.: Duke University Press, 2018, p. 93-111.

GLASSER, Ruth. *My Music is my Flag Puerto Rican Musicians and Their New York Communities, 1917-*

1940. Los Angeles: University of California Press, 1995.

GODREAU, Isar P. "Folkloric Others: Blanqueamiento and the Celebration of Blackness as an Exception in Puerto Rico." In *From Globalization and Race*, edited by by Clarke, Kamari Maxine, pp. 171-187. Durham and London: Duke University Press, 2006.

_____. *Scripts of Blackness: Race, Cultural Nationalism, and U.S. Colonialism in Puerto Rico*. Urbana, Chicago, and Springfield: University of Illinois Press, 2015.

GONZÁLEZ CRUZ, José M. *Destilando Caña: Resistencia y Ron Clandestino en la Isla de Puerto Rico*. Dissertação de Mestrado, Universidade de Brasília, Instituto de Ciências Sociais, Centro de Pesquisa Das Américas, Progra, a Graduado Em Estudos Comparativos Sobre Américas, 2014.

HANSEN, Helena B. *¡En Victoria! Spiritual Capital and Self-Made Men in Puerto Rican Addiction Ministries*. PhD dissertation: Columbia University, 2004.

HANYES, Tonya. "Sylvia Wynter's Theory of the Human and the Crisis School of Caribbean Heteromascularity Studies." *Small Axe* 49, Vol. 20, No. 1 (2016), 92 -112.

HASLIP VIERA, Gabriel (ed). *Taíno Revival: Critical Perspectives on Puerto Rican Identity and Cultural Politics*, Princeton, NJ: Markus Wiener Publishers, 2001.

HERERA, Lizardo y RAMOS, Julio (Eds). *Droga, cultura y farmacolonialidad: la alteración narcográfica*. Santiago, Chile: Universidad Central, 2018.

KNIGHT, Alan and PANSTERS, Wil (Eds). *Caciquismo in Twentieth-Century Mexico*. London: Institute for the Study of the Americas, 2005.

KORAM, Kojo (Ed). *The War on Drugs and the Global Colour Line*. London, Pluto Press, 2019.

LLADO ORTEGA, Monica Celeste. "Queering bomba: rupturas con lo heteronormativo en la bomba puertorriquena." *CENTRO: Journal of the Center for Puerto Rican Studies*, Vol. 31, No. 2, 2019, p.110.

LAPIDUS, Benjamin. "Yo tengo sentido, tengo rima: Cano Estremera and the Art of Soneo." *CENTRO: Journal of the Center for Puerto Rican Studies* 16(2) (2004), 174-83.

LEÓN-WASHINGTON, Derrick, RENTA, Priscilla, and HUTCHINSON, Sudney (Eds). *Rhthym & Power: Performing Salsa in Puerto Rican and Latino Communities*. New York, NY.: Centro Press, 2017.

LAPP, Michael. "The Rise and Fall of Puerto Rico as a Social Laboratory, 1945-1965." *Social Science History*. Vol. 19, No. 2 (Summer, 1995), p. 169-199

LÓPEZ, María Milagros. "No Body is an island: Reproduction and Modernization in Puerto Rico." In *Talking Visions: Multicultural Feminism in Transnational Age*, edited by Ella Shohat; foreword by

Marcia Tucker. New York, N.Y.: New Museum of Contemporary Art /Cambridge, Mass.: MIT Press, 1998.

LÓPEZ, Ramón. *Los bembeteos de la plena puertorriqueña*. San Juan, P.R.: Ediciones Huracán, 2008.

LUGONES, María. "The Coloniality of Gender". *Worlds & Knowledges Otherwise*, 2 (Spring 2008), p. 1-17.

_____. "Toward a Decolonial Feminism". *Hypatia: A Journal of Feminist Philosophy*, 25(4), 2010, p. 742-759.

LLORENS, Hilda. *Imaging the Great Puerto Rican Family: Framing Nation, Race, and Gender During the American Century*. Lanham, Maryland: Lexington Books, 2014.

MALDONADO, Mealnie. "Suelta el Moño: The Herstories of Change Agents and Perpetuators of Bomba Culture." *CENTRO: Journal of the Center for Puerto Rican Studies* Vol. 31, No. 2, 2019, p. 86 -109.

MARZÁN, Dinorah. "Linda Gladiola y un Six-Pack de Poesía." Manuscrito sin publicar, 1996.

MCKITTRICK, Katherine and WYNTER, Sylvia. "Unparalleled Catastrophe for Our Species? or, To Give Humanness a Different Future: Conversations." In: MCKITTRICK Katherine (ed). *Sylvia Wynter: On Being Human as Praxis*. Durham: Duke University Press, 2014, P. 9-89.

MEIRA MONTEIRO, PEDRO. *A queda do aventureiro: aventura, cordialidade e os "novos tempos" em Raízes do Brasil*. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.

MONTIJO, Josué. *Los Ñeta*. San Juan: Agentes Catalíticos, 2011.

MORENO, Jairo. "La salsa y sus muertes." Em: TEJEDA, DARÍO y YUNÉN, Rafael (Eds). *El son y la salsa en la identidad del Caribe*. Santo Domingo: Centro León, 2008, p. 473-480.

MORENO VELÁZQUEZ, Juan. *Maelo: Hijo de Borinken, rey de los soneros*. Puerto Rico: Sama-dhi Publicadores, 2010.

MUÑIZ VARELA, Miriam. *Adiós a la economía: seis ensayos sobre la crisis*. San Juan, Puerto Rico: Ediciones Callejón, 2013.

NEGRÓN-MUNTANER Frances. "Celia's Shoes." In *From Bananas To Buttocks: The Latina Body in Popular Film and Culture*. Austin: University of Texas Press, 2007.

NINA, Daniel. *El Nazareno. Una novela basada en la figura de la leyenda de la salsa, Ismael (Maelo) Rivera*. San Juan: Pasillo del Sur Editores, 2017.

OCHOA GAUTIER, Ana. "Sonic Transculturation, Epistemologies of Purification and the Aural Public Sphere in Latin America." In *Social Identities* (12) 6:803-25, 2006.

_____. *Aurality: Listening & Knowledge in Nineteenth Century Colombia*. Durham and London: Duke University Press, 2014.

PAGANO, Cesar. *Ismael Rivera: El Sonero Mayor*. Bogotá: Ediciones Antropos, 1992.

PALMIÉ, Stephan. *Wizards and Scientists: Explorations in Afro-Cuban Modernity and Traditions*. Durham and London: Duke University Press, 2002.

_____. "From Enchantment by Science to Socialist Sorcery: The Cuban Republic and Its Savage Slot." In: PARÉS, Luis N. and SANZI, Roger (Eds). *Sorcery in The Black Atlantic*, Chicago and London: The University of Chicago Press, 2011.

PARÉS, Luis N., and SANZI, Roger (eds). *Sorcery in The Black Atlantic*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2011.

PICÓ, Fernando. *Amargo Café: los pequeños y medianos caficultores de Utuado en la segunda mitad del siglo XIX*. San Juan, P.R.: Ediciones Huracán, 1981.

_____. *Los gallos peleados*. San Juan, P.R.: Ediciones Huracán, 1983.

_____. *El día menos pensado: historia de los presidiarios en Puerto Rico, 1793-1993*. San Juan, P.R.: Ediciones Huracán, 1994.

_____. *Los irrespetuosos*. San Juan, P.R.: Ediciones Huracán, 2000.

POWER-SOTOMAYOR, Jade. "Puerto Rican Bomba: Syncopating Bodies, Histories, and Geographies." *CENTRO: Journal of the Center for Puerto Rican Studies* Vol. 31, No. 2, 2019, p. 5 -39.

QUINTERO HERENCIA, Juan Carlos. *La máquina de la salsa*. San Juan: Ed. Vértigo, 2005a.

_____. "No es lo mismo llamar al cimarrón, que verlo huir." *Torre: Revista de la Universidad de Puerto Rico*. Vol. 10, No. 35, p.1-27, 2005b.

QUINTERO RIVERA, Ángel. "La música puertorriqueña y la contra-cultura democrática; espontaneidad libertaria de la herencia cimarrona." *Folklore Americano*, núm. 49 (enero-junio 1990), p. 135-167.

_____. *Salsa, sabor y control! Sociología de la música "tropical."* México: Siglo Veintiuno Editores, 1998.

_____. 2009. *Cuerpo y cultura: Las músicas mulatas y la subversión del baile*. Madrid: Ed. Iberoamericana/Vervuet/Bonilla Antigas.

_____. 2015. *¡Saoco Salsero! O el swing del Sonero Mayor: Sociología urbana de la memoria del ritmo*. Caracas: Fundación Editorial El Perro y La Rana.

RAMÍREZ DE ARELLANO, Annette and SEIPP, Conrad. *Colonialism, Catholicism, and Contraception: A History of Birth Control in Puerto Rico*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1983.

RAMOS, Julio. "Descarga acústica." *Papel Máquina II*, 4 (2010): 49-77.

RIVERA, Raquel Z. "New York Afro-Puerto Rican and Afro-Dominican Roots Music: Liberation Mythologies and Overlapping Diasporas." *Black Music Research Journal* 32(2), 3-24, 2012.

RIVERA-CUSICANSQUI, SILVIA. "La noción de «derecho» o las paradojas de la modernidad postcolonial: indígenas y mujeres en Bolivia." *Temas Sociales: Revista de Sociología UMSA*, 19, 1997, p. 27-52.

RIVERO, Yeidy M. *Tuning Out Blackness: Race & Nation in The History of Puerto Rican Television*. Durham and London: Duke University Press, 2005.

RODRÍGUEZ JULIÁ, Edgardo. 1983. *El entierro de Cortijo*. Río Piedras: Ediciones Huracán.

RODRÍGUEZ SILVA, Ileana. *Silencing Race: Disentangling Blackness, Colonialism, and National Identities in Puerto Rico*. New York: Palgrave MacMillan, 2012.

ROMERO, Enrique. *Salsa: El orgullo del barrio*. Madrid: Celeste Ediciones, 2000.

ROY-FEQUIERE, Magali. *Women, Creole Identity, and Intellectual Life in Early Twentieth Century Puerto Rico*. Philadelphia: Temple University Press, 2004.

RONDÓN, César. *El libro de la Salsa: crónica de la música del Caribe urbano*. Venezuela: Oscar Todtmann Editores, 2008[1979].

ROUSE, Irving. *The Tainos: Rise and Decline of The People Who Greeted Columbus*. New Haven: Yale University Press, 1992.

SAFA, Helen. *The Myth of the Male Breadwinner: Women and Industrialization in the Caribbean*. Boulder, CO: Westview Press, 1995.

SAHLINS, Marshall. *What Kinship Is-And Is Not*. Chicago and London: The University of Chicago, 2013.

SALAZAR, Norma. Tite Curet Alonso: *Lírica y Canción*. San Juan, P.R.: EMS Ediciones, 2007.

SANTIAGO DÍAZ, Eleuterio. 2007. *Escritura puertorriqueña y modernidad*. Pittsburg: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, University of Pittsburg, Schneider, 2008.

SCHWARCZ, Lilia M. *Sobre o autoritarismo brasileiro*. São Paulo, Brazil: Companhia das Letras, 2019.

SEGATO, Rita. "El sexo y la norma: Frente estatal, patriarcado, desposesión, colonialidad." *Estudos Feministas*. Vol. 22, No. 2 (maio-agosto – 2014), p. 593-616.

SINGER, Roberta. *My Music is Who I am and What I Do*. PhD dissertation: Indiana University, 1982.

_____. "The Power of Plena." In *To The Four Cinds: A Festschrift in Honor of Rose Brandel*, edited by Ellen C. Leichtman. MI: Harmonie Park Press, 1994.

SPILLERS, Hortense. "Mama's Baby, Papa's Maybe: An American Grammar Book." *Diacritics*, vol. 17, no. 2, Summer 1987, P. 64–81.

STERNE, Jonathan. *MP3: The Meaning of a Format*. Durham and London: Duke University Press, 2012.

SUÁREZ-FINDLAY, Eileen. 1999. *Imposing Decency: The Politics of Sexuality and Race in Puerto Rico, 1870-1920*. Durham and London: Duke University Press.

_____. 2014. *We Are Left Without a Father Here: Masculinity, Domesticity and Migration*. Durham and London: Duke University Press.

SZENDY, Peter. *Listen: A History of Our Ears*. Charlotte Mandell (trans). New York: Fordham University Press, 2008.

TABLANTE, Leopoldo. *Los sabores de la salsa: De la rumba brava a la fiesta mansa, de Héctor Lavoe a Jennifer López*. Caracas: Museo Jacobo Borges, 2006.

_____. *El dolar de la salsa: Del barrio latino a la industria global de fonogramas, 1971-1999*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2014.

TORREZ-VÉLEZ, Víctor M. *The Hidden Wounds of Vieques: A Political ecology of Disease and Collective Actions in a Militarized Landscape*, Michigan State University, 2007.

TRIGO, Benigno. "Anemia and Vampires: Figures to Govern the Colony, Puerto Rico, 1880 to 1904." *Comparative Studies in Society and History* 41(1) (1999): 104-123.

_____. *Subjects of Crisis: Race and Gender as Disease in Latin America*. Hanover, NH: Published by University Press of New England [for] Wesleyan University Press, 2000.

ULLOA, Alejandro. *La Salsa en Cali*. Cali, Colombia : Ediciones Universidad del Valle, 1992.

VALENTÍN-ESCOBAR, Wilson. "El Hombre que Respira Debajo del Agua: Trans-Boricua Memories, Identities, and Nationalisms Performed through the Death of Hector Lavoe." In: WAXER, Lise (ed). *Situating Salsa: Global Markets and Local Meanings in Latin Popular Music*, New York: Routledge, 2002, p. 161-186.

VALLEJO Catharina. *Anacaona: la construcción de la cacica taína de Quisqueya: quinientos años de ideologización*. Santo Domingo, República Dominicana: Banco Central de la República Dominicana, 2015.

VELÁSQUEZ ALCÁZAR, Álvaro. *El Preso: La Canción de mi Vida*. Medellín: Todográficas, Ltda, 2012.

WADE, Peter. *Music, Race, and Nation: Música Tropical in Colombia*. Chicago: University of Chicago Press, 2000.

WASHBURNE, Chris. *Sounding Salsa: Performing Latin Music in New York City*. Philadelphia: Temple University Press, 2008.

WAXE, Lise. *The City of Musical Memory: Salsa, Record Grooves, and Popular Culture in Cali, Colombia*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2002a.

_____ (ed). *Situating Salsa: Global Markets and Local Meanings in Latin Popular Music*. New York: Routledge, 2002b.

WEHELIYE, Alexander G. *Habeas Viscus: Racializing Assemblages, Biopolitics, and Black Feminist Theories of the Human*. Durham, N.C.: Duke University Press, 2014.

WYNTER, Sylvia. "Unsettling the Coloniality of Being/Power/Truth/Freedom Towards the Human, After Man, Its Overrepresentation—An Argument" *CR: The New Centennial Review*, Vol. 3, No. 3, 2003, pp.257 -337.