

# Compreendendo a “África” e a “negritude” na Colômbia: a música e a política da cultura

Peter Wade

---

## Resumo

Neste artigo, o autor analisa o caso dos estilos musicais associados ao “negro”, persistentemente vistos pelas pessoas não negras como “primitivos”, mas, ao mesmo tempo, “excitantes”. Por isso, o conteúdo principal do artigo é a análise dos termos “África” e “negritude” através da música popular colombiana das décadas de 1920 a 1950, em particular a música da costa caribenha, porém vendo esses termos em relação à ideologia da mestiçagem. Descreve o fenômeno da nacionalização de formas musicais populares (*cumbia* e *porro*) durante esse período, formas estas que, ao final dele, converteram-se na música de representação nacional. Aborda, no caso da cidade de Cáli, a presença de grupos de jovens negros que se identificam com a cultura negra. Alguns desses grupos têm ligações com circuitos acadêmicos e resultam de processos liderados por agentes externos. Para esses grupos, a referência à África tem um peso simbólico muito grande. Por isso, é essencial para o autor mostrar o papel dos contextos sócio-históricos urbanos e rurais naqueles que se reinventam e que recriam os termos “negritude” e “África”.

**Palavras-chave:** contextos históricos, processos de construção cultural, embranquecimento, negritude, “primitivo”, música popular, mestiçagem, nacionalização de culturas musicais, modernidade, encarnação/corporificação, cultura negra.

## Abstract

### *Understanding Africa and negritude in Colombia: music and politics of culture*

The notions of “negritude” and, at minor grade, “Africa”, have had a cultural and political importance during the Colombian history since the XIX century. These terms and their different lexical variations have changed historically, according to several social factors, where play the racial, social class and gender hierarchies. In this article the autor does an analysis of the musical styles associated to “negro people”, constantly seen by non-black people as “primitive” but, at the same time, as “exciting”. Therefore, the main content of this article is the analysis of the terms “Africa” and “negritude” through Colombian popular music between the decades of 1920s to 1950s, in particular the music from the Caribbean Coast, although these terms are studied in relation to the mestizo cross-bred ideology. It describes the phenomenon of nationalization of popular music styles (*cumbia* and *porro*) during this time when they became music of national representation. The article talks about, in the case of the city of Cali, the presence of groups composed by young black people that identify with the black culture. Some of these groups have connections with academic groups and result from processes led by exterior agents. To these groups, the reference to Africa is a very important symbol. So, it is essential to the author to show the role of the urban and rural social – historical contexts of those people that reinvented and recreated the terms “negritude” and “Africa”.

**Keywords:** historical contexts, cultural construction processes, white-ning process, negritude, “primitive”, popular music, nationalization of music cultures, embodiment, black culture, Cali, Colombia.

## Résumé

### *Comprendre «l'Afrique» et la «négritude» en Colombie: la musique et la politique de la culture*

Les notions de «négritude» et, in mineur grade, «Afrique» ont eu une importance politique et culturelle dans la histoire de la société colombienne à partir du XIX siècle. Ces termes et leurs différentes associations lexicales ont changé historiquement selon plusieurs facteurs sociaux, où ils jouent des hiérarchies de race, classe et genre. L'auteur dans cet article montre qui les genres de musique associés «aux

noirs» sont constamment perçus par les non-noirs comme «primitifs», mais en même temps «excitants». C’est pour cela que le thème central de cet article est l’analyse des termes «Afrique» et «négritude»- tout en rapportant ces termes à l’idéologie du métissage-, à travers la musique populaire colombienne des années 1920 à 1950, spécialement la musique de la côte des Caraïbes. Décrire le phénomène de la nationalisation des formes musicales très populaires (la *cumbia* et le *porro*) pendant cette période et qui, à la fin, sont devenues de la musique de représentation nationale. On y traite le cas de la ville de Cali avec la présence de groupes de jeunes noirs qui s’identifient à la culture noire. Certains de ces groupes sont en rapport avec des milieux académiques et sont le produit de processus commandités par des agents extérieurs. Pour ces jeunes-là, la référence à l’Afrique a un très grand poids symbolique. C’est pour cette raison que, pour l’auteur, il est essentiel de montrer le rôle des contextes socio-historiques urbains et ruraux, ceux-là même dans lesquels se réinventent et se récréent les termes de «négritude» et d’ «Afrique».

**Mots-clés:** contextes historiques, processus de construction culturelle, blanchiment, négritude, «primitif», musique populaire, métissage, naturalisation de cultures musicales, modernité, culture noire, incarnation corporelle, Colombie.

## Introdução

**N**a Colômbia dos anos noventa, as idéias de “negritude” e “África”, esta em menor grau, ganharam uma importância política e cultural que tem poucos precedentes na história republicana do país. Desde a reforma constitucional de 1991, as “comunidades negras” passaram a ter grande visibilidade na arena pública e política, principalmente graças à inclusão de referências a elas na nova Constituição e à promulgação subsequente da Lei das Comunidades Negras (Lei 70, de 1993), que concedeu direitos de posse da terra a algumas comunidades negras da região colombiana costeira banhada pelo Pacífico — uma área cuja população é 80-90% negra — e previu a participação das comunidades negras na vida política e econômica da nação (Arocha, 1992; Grueso, Rosero e Escobar, 1998; Pardo, 2000; Wade, 1995). O reconhecimento estatal das comunidades negras como objeto de atenção caminhou de mãos dadas com a organização e o ativismo políticos dos negros, embora, em formas mais limitadas, isso tenha precedido a legislação de 1991 e 1993 em cerca de trinta anos.

A idéia de “África” é acarretada, em maior ou menor grau, pela rápida expansão popular da “negritude”; a legislação estatal (sobre a educação, por exemplo) agora faz referência aos afro-colombianos, ao lado da expressão “comunidades negras”, que era mais comum no início da década de 1990. A “África” também é um ponto de referência central para muitas outras pessoas que se envolvem no estudo e na organização política dos negros. A história desse interesse pela África remonta a alguns anos atrás, nos círculos acadêmicos, embora tenha sido uma pequena preocupação da história e da antropologia colombianas, comparada ao interesse pelos povos indígenas. O jesuíta José Arboleda, aluno colombiano do antropólogo norte-americano Melville Herskovits, escreveu uma tese de mestrado sobre a etno-história dos “negros colombianos” em 1950, e vários outros compartilharam seu interesse pela sobrevivência de africanismos na cultura colombiana (ver

Friedemann, 1984; Wade, 1993, cap. 2; ver também Del Castillo, 1982; Granda, 1977; T. Price, 1955).

Mais recentemente, esse interesse pela África foi assumido com vigor renovado pelos antropólogos Nina de Friedemann e Jaime Arocha (Arocha, 1991, 1996 e 1999; Friedemann, 1993; Friedemann e Arocha, 1986). Para eles, esta não é uma simples questão acadêmica. Ambos contestaram o que Friedemann (1984) chamou de “invisibilização” dos negros nas definições homogeneizantes da nação colombiana; ambos participaram do processo de reforma constitucional e da redação da Lei 70. A idéia de “África” é uma referência crucial para esses estudiosos, tanto para compreender a cultura “afro-colombiana” – aliás, o termo “afro-colombiano” deve parte de sua popularidade atual ao uso que esses autores fizeram dele – quanto para contestar a marginalização dos negros no país, na batalha contra o racismo. Friedemann e Arocha criticaram o conceito herskovitsiano da simples sobrevivência de determinados traços culturais africanos, que persistiriam mais ou menos inalterados nos contextos americanos. Eles preferem a idéia de “orientação cognitiva”, que adotaram de Mintz e Price (1976), para ligar a África e a América. Tal visão sugere que os povos africanos do Novo Mundo compartilhavam alguns princípios culturais básicos, alguns valores e modos de pensar que moldaram a maneira como eles desenvolveram novas formas culturais nas Américas. Isso deu origem ao que Arocha e Friedemann chamaram de *huellas de africanía* [vestígios de africanismo].

Também para os ativistas culturais negros, a imagem da “África” tem uma importância crescente. No passado e ainda hoje, muitas organizações culturais negras da Colômbia buscaram inspiração nos Estados Unidos (Wade, 1995). Para as populações rurais negras da região da costa do Pacífico, na Colômbia de hoje a idéia de origens africanas não costuma fazer parte de uma memória coletiva nem de uma tradição oral (Losonczy, 1997:354; Restrepo, 1997:302). No início dos anos 90, algumas organizações negras estavam fazendo uma referência mais explícita à África como fonte de símbolos e aspectos de uma identidade coletiva (Restrepo, 1997:300). Em 1992, constatei que uma ONG negra da cidade portuária de Buenaventura, no Pacífico, enfeitou seus escritórios com um cartaz que arrolava as divindades iorubas, bem como com uma série de nomes africanos que os ativistas da organização às vezes usavam para se identificar. Entretanto, era muito raro ouvir referências a tais nomes na prática cotidiana. Numa longa entrevista com alguns líderes dessa ONG (ver Escobar e Pedrosa,

1996:245-265), a ausência da “África” tornou-se visível. Do mesmo modo, um exame da documentação produzida por várias ONGs negras, na década de 1980 e no início da de 1990, reforça a impressão de que, nessa época, a “África” não era um grande ponto de referência, embora tenha ocorrido com maior frequência no uso do termo “afro-colombiano”, no início dos anos 90. Ao contrário, a figura do *cimarrón* (escravo fugitivo) e da *palenque* (comunidade de escravos fugidos) eram referenciais mais comuns (Wade, 1995), e, conquanto essas figuras pudessem ser ligadas à idéia de África, a conotação não era necessariamente muito explícita.<sup>1</sup> No fim da década de 1990 e nos primeiros anos do século XXI, todavia, a idéia da África passou a ganhar importância e visibilidade pública. Os termos “afro-colombiano” e, em época mais recente, *afro-descendiente*, tornaram-se mais comuns, e os vínculos com a África são explícitos, por exemplo, nos textos recentes sobre o novo currículo afro-colombiano (por exemplo, Rovira de Córdoba e Córdoba Cuesta, 2000; Ministerio de Educación Nacional, 2001). O ano de 2001 comemorou o 150º aniversário da abolição da escravatura na Colômbia, e deu ensejo ao reconhecimento público das ligações dos afro-colombianos e dos colombianos em geral com a África.

Em suma, no início dos anos 90, a “negritude” causou um impacto muito significativo no panorama político e cultural do país, enquanto a “África” teve uma influência menor. Nos últimos anos, todavia, embora a “negritude” continue a ser uma idéia e um símbolo importantes, a noção correlata de “África” vem ganhando peso.

Minha abordagem do contexto colombiano nunca negou os africanismos na cultura colombiana, ao contrário do que dizem algumas críticas feitas a meu trabalho.<sup>2</sup> Entretanto, enfatizei o modo como os negros colombianos usaram uma ampla variedade de fontes culturais – africanas, européias e indígenas – para criar novas formas identificadas como “negras” no contexto colombiano (Wade, 1993). Com a nova ênfase da Colômbia – especialmente da antropologia colombiana – nos africanismos, penso que alguns esclarecimentos se fazem necessários.

Teoricamente, trata-se de fazer um balanço entre a mudança e a continuidade, e de apreender a construção discursiva da cultura – nesse caso, os africanismos – e a cultura “como tal”. A continuidade pode existir, primeiro, na persistência de traços africanos muito específicos na cultura afro-colombiana, tais como enterrar a placenta sob uma árvore (Arocha, 1999; T. Price, 1995). Nesse

tipo de caso, a mudança seria concebida em termos do simples desaparecimento do traço em si. Segundo, a continuidade pode existir na maneira como certas orientações cognitivas ou certos princípios culturais subjacentes – derivados da África e que ganharam forma nos processos iniciais de crioulização ocorridos nos portos escravagistas da África, nos navios negreiros e nas sociedades escravocratas nascentes do Novo Mundo – moldam e estruturam o desenvolvimento contínuo de padrões culturais nas Américas. Nesse tipo de situação, a mudança é parte integrante da maneira como se dá a continuidade: um princípio cultural básico – por exemplo, uma idéia estética sobre o que possa compor um desenho agradável na forma ou na cor – pode ser transmitida pela prática cotidiana de gerações e influenciar esferas de atividade tão variadas quanto os projetos de casas, a agricultura e a fabricação de tecidos. A idéia subjacente manifesta-se de muitos modos diferentes, à medida que se alteram os contextos históricos (Price & Price, 1999, cap. 8).

Essas duas formas de continuidade estão incorporadas no conceito de *huellas de africanía* e ambas têm por foco as continuidades com a África. Entretanto, a preocupação excessivamente intensa com essas formas de continuidade pode acarretar o risco de nos cegar para o modo como os afro-colombianos criaram novas formas de cultura a partir de muitas fontes diferentes, usando elementos particulares e princípios culturais de fontes diversas, a fim de criar para eles mesmos e para outras pessoas algo que seja identificável como cultura “negra” ou “afro-colombiana”, ou como configurações regionais particulares da cultura (por exemplo, da região da costa do Pacífico) associadas à negritude. Nesse processo, entra ainda em jogo um senso de continuidade, mas ele deriva do modo como as pessoas, afro-colombianas e outras, percebem e categorizam aquilo que vivenciam, e tentam construir para si e para terceiros um mundo significativo. Trata-se, basicamente, de processos discursivos de construção cultural que usam rótulos como “negro”, “afro-colombiano” – ou, com igual probabilidade, um rótulo regional como *costeño* (costeiro, isto é, da região costeira banhada pelo Pacífico ou pelo Caribe) – para categorizar práticas culturais que podem vir das mais diversas fontes e ser um produto permanente de hibridizações infundáveis. Um aspecto-chave desses processos são as relações de dominação cultural e as ideologias nacionalistas de *blanqueamiento* (embranquecimento cultural e biológico), segundo as quais a cultura negra geralmente é vista como inferior e retrógrada, ao passo que o progresso nacional é as-

sociado a uma crescente branquidade cultural e física. Um importante elemento de continuidade deriva do fato de que o mundo não-negro da Colômbia geralmente deseja definir tudo o que é feito pelos negros – e o que eles fazem se modifica o tempo todo, historicamente – como “cultura negra” e, por conseguinte, inferior e talvez ameaçadora. Do mesmo modo, um poderoso fator de continuidade deriva do fato de que os afro-colombianos reconhecem esse processo de rotulação e tentam lidar com a situação em que ele os coloca – quer mantendo suas próprias práticas culturais, quer tentando evitar o estigma da inferioridade, modificando-se e modificando suas práticas culturais (ou questionando todo o sistema de valores que os define como inferiores).

Meu objetivo neste artigo, portanto, de modo algum é negar os africanismos na cultura colombiana – é incontestável que eles estão presentes, é politicamente importante revelá-los, e não há dúvida de que a pesquisa etnográfica e arquivística rigorosa (por exemplo, do tipo da conduzida por Richard e Sally Price [1999] sobre os descendentes Samaraka de escravos fugidos) revelará outras influências africanas ainda mais sutis. Meu objetivo, antes, é mostrar que o que se considera “africano” ou “negro” na Colômbia tem variado, historicamente, de acordo com muitos fatores. Essas categorias foram discursivamente construídas de maneiras complexas, e não é fácil separarmos os africanismos “como tais” do modo como as pessoas percebem e falam da negritude e da África. Quero também mostrar que, nesse campo discursivo, há certas continuidades geradas pelas hierarquias da raça, da classe e do gênero, dentro das quais se fazem atribuições e reivindicações de identidade negra e não-negra. Se os diversos estilos musicais diferentes que se associam à negritude são persistentemente vistos como “primitivos” na Colômbia, isso derivou *tanto* de certas continuidades musicais básicas, algumas enraizadas na África, que ligaram formas musicais mutáveis e “modernizantes” (por exemplo, a importância dos ritmos dos tambores), *quanto* do fato de que, sejam quais forem as origens da música, ela é classificada pelos não-negros, se estiver associada à negritude, como “primitiva”, mas “excitante”, de algum modo. Esses dois processos se entrelaçam e são muito difíceis de separar. Sally e Richard Price (1999) usaram a noção de “o mesmo mutável”, expressão cunhada por Leroi Jones (também conhecido como Amiri Baraka), para evocar a abordagem de tais processos. Poderíamos igualmente usar essa expressão para evocar o tipo de continuidade estrutural a que me refiro, no qual “a continuidade cultural aparece como a modalidade

de mudança cultural” (Sahlins, 1993:19). Em outras palavras, a tentativa de as pessoas manterem para si (e para os outros, acrescentaria eu) uma continuidade cultural, ou uma diferença cultural, é a modalidade da mudança cultural; ao sustentarem essa diferença – que é, em termos cruciais, um *sentimento* de diferença – elas se valem do que quer que pareça funcionar, quer se trate de “suas próprias tradições”, quer de alguma outra coisa.

### A “África” e a “Negritude” na música popular colombiana, décadas de 1920 a 1950<sup>3</sup>

Nas disciplinas acadêmicas do século XX e nos círculos estatais da Colômbia, os negros não foram objeto de atenção ou legislação; eram “invisíveis” (Friedemann, 1984). Na cultura e na literatura populares da Colômbia do fim do século XIX e do século XX, houve muito mais interesse nos negros e/ou na negritude como símbolo (por exemplo, na música). Esse interesse era limitado e, muitas vezes, situava os negros numa posição social inferior, atribuindo-lhes um caráter exótico ou aviltando-os explicitamente; mas os negros não eram, de fato, “invisíveis”, ainda que aspectos importantes de sua identidade fossem apagados. Em certo sentido, apagar efetivamente os negros (ou os índios) das representações da nação ia de encontro a toda a ideologia da *mestizaje* (mestiçagem) em que se basearam – e ainda se baseiam, em grande medida – as idéias da nacionalidade colombiana (Wade, 1998, 2000).

Há aí dois aspectos a destacar. Primeiro, a ideologia nacionalista da mestiçagem implica, automaticamente, os troncos nacionais originais envolvidos na criação da nação mestiça – africanos, índios americanos, europeus – e, por conseguinte, reafirma a existência deles, ao mesmo tempo em que contempla seu eventual desaparecimento. Entretanto, a eliminação completa dessas origens ameaça roubar do país sua autodefinição como mestiço: sem a presença dos ingredientes originais, o processo contínuo de mistura perde o sentido. A ideologia da mestiçagem implica uma mescla contínua, assim como uma separação contínua. Em segundo lugar, a ênfase constante na diferença racial é central para a definição das elites como superiores – mais brancas, mais ricas, mais centrais, mais “civilizadas”, mais “modernas”, e assim por diante. Os negros e índios são não apenas identificados como racialmente distintos, mas também freqüentemente associados à pobreza, à marginalidade, à vulgaridade e ao atraso.

Assim, se examinarmos a Colômbia, digamos, nas décadas de 1920 e 1930, veremos que a negritude (e às vezes, por extensão, a “África”) não estavam ausentes, mas desempenhavam um papel específico. Como mostrei anteriormente (Wade, 1993:16-17), os autores da elite podiam assumir posturas muito diversas. Luis López de Mesa escreveu, em 1934, que “nós [os colombianos] somos a África, a América, a Ásia e a Europa, todas de uma vez, sem grave perturbação espiritual”. Embora, ao mesmo tempo, ele depreciasse bastante os negros de sua época, não era tão negativo quanto seu par, Laureano Gómez, que, numa palestra de 1928, afirmou que as heranças negra e índia eram “marcas de completa inferioridade”. Embora as opiniões dos dois divergissem até certo ponto, esses autores convergiram ao escrever sobre a negritude e a África, no contexto da definição do país e de suas possibilidades. O que quer que eles pensassem da negritude e da africanidade ganhou forma a partir desse contexto: as duas características eram vistas como contribuindo para um processo de mistura permanente e eram definidas em termos do que teriam a oferecer à nação como ingredientes básicos – a força, a energia e o trabalho árduo figuravam entre as virtudes que esses autores costumavam sublinhar, enquanto a preguiça, a tibieza moral e a irracionalidade eram os vícios que eles temiam. Entretanto, é claro que o próprio contexto da nação estava sendo formado por idéias preexistentes da negritude. Obviamente, as visões estereotipadas sobre o que os negros teriam a oferecer à nação não estavam desvinculadas das visões elitistas estereotipadas que existiam sobre os negros no fim do período colonial na América Latina. Aí podemos ver elementos de continuidade ligados a hierarquias persistentes de poder e à hegemonia da elite “branca”.

#### *A nacionalização da cumbia e do porro*

Para ilustrar com mais exatidão esse processo, examinarei algumas mudanças do cenário musical colombiano ocorridas entre a década de 1920 e a de 1950, em paralelo a mudanças havidas em outros países latino-americanos que, em geral bem antes disso, assistiram ao despontar de formas populares urbanas “nacionais”, como o tango, na Argentina, a rumba, em Cuba, o samba, no Brasil, e a rancheira, no México. Na Colômbia, vários tipos de música, entre eles o *porro* e a *cumbia*, surgiram como estilos comerciais nacionais durante esse período (Wade, 1998, 2000). Não só tiveram sucesso em âmbito nacional, em termos puramente comerciais,

como também se tornaram ícones nacionais. A *cumbia*, em particular, passou a representar a música popular colombiana no exterior, aproximadamente desde a década de 1960, mas o *porro* já exercia tal papel antes dessa data. Esses gêneros, geralmente conhecidos como *música costeña* ou *música tropical*, vieram da zona costeira caribenha do país, *la costa*. Essa região tem uma população mista, com grupos significativos de índios em algumas áreas bastante periféricas, e com um grande número de mestiços entre cujos ancestrais se incluem muitas heranças africanas e índias, bem como européias. Há também um grande número de pessoas “negras”, embora o termo exato usado por elas para se descreverem, ou usado por outras pessoas para descrevê-las, dependa de uma multiplicidade de fatores contextuais. Essa região tem a imagem de ser um lugar relativamente “negro” e a música a ele associada nas décadas de 1930 e 1940 fez parte dessa imagem (Wade, 2000).

Antes do sucesso dessa música, a música “nacional” da Colômbia era um estilo associado ao interior andino do país, uma região que é central em termos geográficos, econômicos e políticos, além de muito “mais branca”. Essa música era chamada de *bambuco* e consistia em canções executadas em vários tipos de violão, com acompanhamento de uma percussão leve. Como forma musical considerada a essência da nacionalidade colombiana, havia bastante interesse e debate a respeito de suas origens. A negritude fez parte dessas discussões. Os debates sobre a origem dessa música versaram sobre as contribuições relativas dos elementos constitutivos da tríade africano-índio-europeu, que é constantemente invocada em tais discussões na Colômbia; de algum modo, tudo tem que remontar a essas origens. Entretanto, pessoas diferentes davam pesos diferentes a cada pólo da tríade. Algumas consideravam que esse gênero musical, e especificamente seu nome, derivavam da África; outras lhe atribuíam uma origem européia ou, pelo menos, enraizada na região andina da Colômbia. Esses debates prosseguem até hoje (Ochoa, 1997).

Em relação ao *porro* e à *cumbia*, houve menos ambigüidade quanto à presença de elementos negros, africanos e indígenas, em parte pela associação desses estilos com a região costeira do Caribe. Contudo, exatamente o que havia de “negro” nessa música e o que significava a negritude eram muito passíveis de interpretações múltiplas, mais ainda do que no caso do *bambuco*. Para apreender esse dado, precisamos saber um pouco mais sobre como essa música surgiu e ganhou impacto nacional.

Em toda a América Latina e no Caribe, a partir de 1900, as cidades tiveram um crescimento rápido, a industrialização aumentou, as populações rurais mudaram-se para áreas urbanas e o espaço urbano tornou-se mais estratificado em termos de classes. A música popular urbana começou a se consolidar mais ou menos na época em que se instalaram as indústrias radiofônicas e fonográficas, primeiro nos Estados Unidos, entre 1900 e 1920, e logo depois no restante das Américas. Os estilos de música popular urbana preferidos pelas classes proletárias foram apropriados pelas classes médias como símbolos da cultura nacional (samba, tango etc.). Na Colômbia, a música popular vinda da América Latina, do Caribe, da América do Norte e da Europa ficou em moda nas cidades na década de 1920. Nessa época, o produto “nacional” ainda era o *bambuco*, que já fora gravado por alguns artistas colombianos em Nova York. Na Colômbia, assim como no resto das Américas, surgiram conjuntos instrumentais locais [semelhantes às *jazz bands* norte-americanas], que executavam uma ampla variedade de canções populares. Embora não tardassem a aparecer por todo o país, essas bandas foram inicialmente vistas na região costeira do Caribe, em parte por sua própria localização e, em parte, pela influência de muitos imigrantes estrangeiros em portos como Barranquilla.

Os conjuntos instrumentais de Barranquilla e outras cidades regionais começaram a incluir estilos que se dizia provirem da área rural dessa região. O *porro* era um desses estilos e veio do repertório dos conjuntos de instrumentos de sopro que tocavam nas festas provinciais – conjuntos que constituíram uma tendência não só na Colômbia, mas em toda a América Latina, a partir do início do século XIX – e que, por sua vez, teriam absorvido os estilos camponeses e “inventado” o *porro*. Os líderes desses conjuntos musicais às vezes vinham de cidadezinhas provincianas ou até da zona rural, havendo-se formado em bandas de instrumentos de sopro e mantido o contato com grupos musicais camponeses. Em sua forma orquestral, o *porro* e outros estilos correlatos popularizaram-se nos clubes sociais de elite das cidades costeiras, embora, a princípio, tenham deparado com uma certa resistência, por serem considerados excessivamente plebeus e vulgares – e demasiado “negros” – por algumas pessoas. Partindo da região costeira do Caribe, eles penetraram nas cidades do interior, como Bogotá, Medellín e Cáli, com bandas como a de Lucho Bermúdez, que foi uma figura de destaque nesse processo. No fim da década de 1940, essa música costeira era um sucesso nacional e havia começado a definir a mú-

sica popular colombiana no exterior. Essa música também teve uma acolhida hostil por parte de alguns comentaristas das cidades do interior, sendo considerada musicalmente desagradável, licenciosa, vulgar e demasiadamente negra e africana.

Qual era o contexto global em que diferentes pessoas definiam a “negritude” ou faziam referência à “África” ao falarem da música costeira? O principal quadro de referência era a nação. O nacionalismo raras vezes foi extremamente passional e intenso na Colômbia (Bushnell, 1993), mas, durante as primeiras décadas do século XX, entraram em marcha alguns processos rápidos de modernização, que fizeram da nação, seu passado e seu futuro um conceito importante. Para muitos comentaristas da elite e da classe média, a idéia de negritude era algo a ser superado, já que cheirava a falta de “cultura” (isto é, refinamento), conforme definida pelos padrões das elites europeia e norte-americana. Assim, um comentarista de jornal lamentou a perda de certos costumes festivos “tradicionais” do Natal. Estes tinham sido sobrepujados por “uma orquestra explosiva de sons africanos [que] agora ameaça festividades das quais estão ausentes o sentimento e a simplicidade típicos das comemorações anteriores” (*El Tiempo*, 17 de dezembro de 1940:5). Outro autor descreveu danças contemporâneas de Bogotá em que “os tambores batem e os integrantes da orquestra gritam com trágica fúria, como se estivessem dando tempero a um alegre piquenique para algum ‘mister’ [isto é, patrão branco] numa selva da Oceania” (*Sábado*, 3 de junho de 1944:13). A referência à Oceania, em vez da África, obedecia a uma tendência primitivista da época a fundir as duas (Rhodes, 1994) e o sentido geral fica claro: a música costeira era vista como não-nacional, negra e primitiva, além de sumamente emocional, exagerada e incontida (os homens “berravam” num caos emocional de tragédia, fúria e alegria). Assim, a negritude e a “África” adquiriram significado num discurso de nacionalismo que buscava para o país um futuro europeizado, e era proferido por uma elite propensa a destacar seu próprio *status*, vilipendiando a cultura popular.

O discurso nacionalista faz referência a um contexto internacional, já que a “nação” só existe em relação a outras nações, e isso nos leva a uma segunda dimensão transnacional em que a negritude e a africanidade foram construídas. Na Europa e na América do Norte – justamente os centros para os quais se voltavam muitas pessoas da elite e da classe média colombianas, para definir as idéias de “cultura” –, o primitivismo, durante as primeiras décadas do século XX, foi uma tendência importante nas correntes do

modernismo. A arte primitivista, o Renascimento do Harlem, Josephine Baker e o bronzado como estética da elite, tudo isso agitava os mundos da moda e das artes (Barkan & Bush, 1995; S. Price, 1989; Rhodes, 1994; Torgovnick, 1990). A África e a negritude foram sendo construídas de modos que nada tinham de novos – como poderosas, sensuais, rítmicas, emocionais, autênticas, brutas e belas –, mas que eram mais positivos, ainda que altamente exoticistas. Ser moderno e, em especial, estar na moda podiam incluir o contato com a negritude dessa maneira primitivista.

Na Colômbia, essas correntes do modernismo e do primitivismo também se fizeram sentir e foram ligadas à região da costa do Caribe (cf. Moore, 1997, sobre Cuba). Gilard (1991) mostrou que um dos únicos jornais de vanguarda da Colômbia, o *Voces* (1917-1920), veio do porto caribenho de Barranquilla. Afirmou também (1986, 1994) que, na década de 1940, surgiu uma *négritude* literária que influenciou as elites intelectuais de Bogotá. O livro *Tambores en la noche*, do poeta negro Jorge Artel (1940), retratou a cultura negra da região costeira do Caribe como repleta de sensualismo, música e ritmo — além de dor e tristeza. Ele foi lido por intelectuais de Bogotá, inclusive pelo poeta Eduardo Carranza, que escreveu: “Artel tem a voz melodiosa da raça escura” (1944). O escritor negro Manuel Zapata Olivella foi também uma figura importante da época: levou músicos *costeños* a Bogotá para apresentações “folclóricas” e publicou romances sobre a zona costeira do Caribe, enquanto seu irmão, Juan, em 1940, deu início a “*La hora costeña*”, um programa de rádio de Bogotá que transmitia música popular *costeña*. Zapata Olivella também esteve ligado ao chamado Grupo de Barranquilla, um grupo de escritores e jornalistas surgido na década de 1940 e que incluiu Gabriel García Márquez, que então escrevia para jornais *costeños*. Ao mesmo tempo, pintores *costeños* como Alejandro Obregón e Enrique Grau trabalharam com temas sensuais e cores vivas em seus quadros, às vezes usando negras em sua pintura (Medina, 1978:367).

Em muitas esferas artísticas, portanto, uma negritude primitivista estava ficando cada vez mais em voga, impulsionada por um modernismo artístico transnacional que tinha, na Colômbia, uma sólida base na região costeira do Caribe. Esses vínculos da região e sua música com uma modernidade transnacional foram reforçados pela popularidade da música de influência negra, comumente música para dançar, que estava despontando no rápido desenvolvimento de uma indústria fonográfica internacional sediada em Nova York, mas que, desde os primeiros estúdios, foi suma-

mente transnacional, em termos de suas estratégias de gravação e suas redes de comercialização.

Assim, a negritude tornou-se interpretável como moderna e elegante – o colunista que associou o *porro* à Oceania também pillheriou dizendo que “o modernismo exige isto: que dancemos como os negros para estar na moda” (*Sábado*, 3 de junho de 1944:13) – e a modernidade era uma meta a que os nacionalistas aspiravam. Algumas das contradições implicadas nisso puderam ser resolvidas explorando-se as ambivalências gêmeas da negritude e da modernidade. A modernidade costumava ser considerada boa, quando implicava progresso, avanço científico e tecnológico, aperfeiçoamento educacional e cultura “refinada”, mas também podia implicar alienação, perda da tradição, imitação servil de exemplos estrangeiros, consumismo vulgar e devassidão moral. Similarmente, a ambivalência da negritude, que antecedia em muito ao modernismo primitivista do início do século XX, significou que ela podia ser vista pelos não-negros como má e ameaçadora, mas também como dotada de poderes especiais. Se, nesse momento histórico, a negritude vinha sendo associada a uma modernidade elegante, também podia ser interpretada como nada além da “moda” – quando muito, um simples modismo e, na pior das hipóteses, uma ameaça à cultura e à moral nacionais.

O colunista que percebeu com tanta clareza a ligação entre o modernismo e “dançar como negros” também mencionou que, no cenário da época, a cultura considerada como estando na moda era a que tinha “o cheiro acre da selva e do sexo” (*ibidem*). O sexo era constantemente vinculado à *música costeña*, assim como era ligado, na época, à música negra de todas as Américas, e como o tinha sido até na época colonial (ver Wade, 1993:279). Nessas décadas do século XX, entretanto, também estava em voga uma abordagem mais explícita e liberada da sexualidade em alguns círculos da Europa e da América do Norte. Na Colômbia, onde a ortodoxia católica é historicamente forte, seria um erro falar de mudanças radicais da moral sexual, mas Uribe Celis (1992:45) observou que o feminismo exerceu um impacto na Colômbia a partir da década de 1920 e que, nos anos 30 e 40, houve um grande número de mulheres migrando para as cidades, onde elas trabalhavam como empregadas domésticas e operárias de fábricas. Essas mulheres tinham renda própria, e minha pesquisa das lembranças das pessoas sobre as décadas de 1940 e 1950 indicou que as trabalhadoras jovens das regiões urbanas tinham certa autonomia em termos de suas atividades de lazer – o que incluía sair com grupos de amigas para dan-

çar. Em suma, a música “negra” (ou a música com conotações de negritude) era moderna em termos da sexualidade que supostamente evocava ou evidenciava. Naturalmente, essa ligação também podia ser interpretada como uma ameaça assustadora à moral por aqueles que temiam os aspectos negativos do modernismo.

Se a negritude foi vinculada à modernidade, ou, mais exatamente, ao modernismo, nem por isso ela perdeu as conotações negativas de primitivismo, atraso, falta de “cultura” e assim por diante. Contudo, nos quadros de referência nacionais e transnacionais, essas associações, quando adequadamente distantes ou “embranquecidas”, também podiam ser reinterpretadas por um prisma positivo. Uma das ameaças percebidas na modernidade era a perda da “tradição”, o declínio do autenticamente nacional diante da cultura “estrangeira” moderna e elegante. Um dos colonistas já citados viu a música “de sonoridades africanas” como a ameaça estrangeira nesse contexto, ao passo que, ironicamente, as canções natalinas foram interpretadas como autenticamente colombianas. Mas também era possível fazer com que a negritude significasse “tradição”, ou algo autóctone. (O indigenismo podia ser mais facilmente interpretado dessa maneira e, em algumas ocasiões, reivindicaram-se raízes indígenas do *porro*, em comentários jornalísticos sobre essa música.) O *porro*, ao que parece, era autenticamente colombiano e, por isso, podia competir no palco internacional com o tango, o samba ou a rumba, como representantes legítimos de identidades nacionais. O que o tornava autenticamente colombiano era sua origem numa região que, apesar de moderna em sua vida urbana de Barranquilla, era também tradicional e “folclórica” e impregnada de negritude e indigenismo, os quais, por sua vez, no discurso nacionalista padrão sobre a mestiçagem, podiam ser tomados como elementos pertencentes ao passado.

Podemos encontrar uma ilustração disso nos escritos de Antonio Bruges Carmona, um intelectual e político *costeño* que, em vários artigos na imprensa, produziu descrições do povo, da música e dos eventos da costa. Em 1943, ele descreveu como o *porro* nascera da música tradicional de *La Costa*: “uma vez que [o *porro*] era da mesma família da *cumbia*, nas noites quentes e brilhantes em que se dançava a *cumbia*, o filho mais novo surgiu no círculo [de dançarinos] iluminado pela loucura, introduzindo ritmos novos nos regozijos monótonos da *cumbia*. [...] [O *porro*] tomou conta das festas e acabou ultrapassando as fronteiras de seus predecessores, tornando-se não costeiro, mas colombiano” (*El Tiempo*, 28 de fevereiro de 1943, seção 2:2). Em geral, achava-se que

a *cumbia* tinha origens antigas, sobretudo com raízes principalmente negras e indígenas, de modo que derivar o *porro* da *cumbia* enraizava-o no passado negro e índio. Lucho Bermúdez, o grande chefe de orquestra que tanto fez pela popularização do *porro* e de outros estilos de música *costeña* a partir da década de 1940, também enfatizou esse tipo de enraizamento local e racial: “Em minhas músicas, sempre falo da magia, dos *brujos*, dos negros, de todas as lendas de Santa Marta, Cartagena e, em geral, de toda a costa do Atlântico. Acho que sempre se deve estar próximo do próprio *pueblo* [povo, aldeia, nação], e foi por isso que nasceram ‘Carmen de Bolívar’ e todas aquelas outras canções que levaram uma mensagem a toda a Colômbia” (Arango, 1985:19).<sup>4</sup> Muito tempo depois, quando Bermúdez morreu, em 1994, o presidente César Gaviria fez um discurso em que declarou: “Lucho Bermúdez compôs obras que, por sua qualidade artística e suas profundas raízes populares, fazem hoje parte da herança cultural do patrimônio folclórico de nosso país” (*El Espectador*, 26 de abril de 1994). A ênfase no “patrimônio folclórico” é muito significativa, quando referida a um músico extremamente cosmopolita, com formação musical acadêmica e que tocava principalmente nos clubes sociais de elite da Colômbia (ver adiante).

É neste ponto que as narrativas sobre as origens do *porro* e da *cumbia* tornam-se muito importantes. A maioria dessas narrativas foi construída em forma escrita, a partir da década de 1960, por folcloristas e historiadores amadores, assim como por acadêmicos profissionais (ver Wade, 2000, cap. 3). William Fortich, por exemplo, é um professor universitário e folclorista costeiro que teve um papel central na criação, em 1977, do Festival Nacional do *Porro*, realizado anualmente e dedicado a preservar o *porro* das bandas de instrumentos de sopro. Afirma ele que o *porro* derivou, essencialmente, dos *conjuntos de gaitas* camponeses tradicionais, baseados em flautas de origem ameríndia e em tambores documentados como existentes pelo menos desde a década de 1830, mas que Fortich diz terem origens “tão remotas que se confundem com a lenda” (1994:2). A *gaita* é uma flauta de origem ameríndia, de modo que o que Fortich enfatiza são os elementos indígenas nas origens míticas do *porro*. Entretanto, os tambores usados na música da região costeira caribenha são atribuídos à influência africana e, assim, Fortich (*ibidem*: 12-15) faz uma referência tangencial ao vodu e à *santería* (sem ligá-los explicitamente à Colômbia ou ao *porro*), antes de mencionar uma sociedade secreta africana chamada *poro*, encontrada na África Ocidental.

Fortich concentra-se, então, numa figura fundadora do fim do século XIX, Alejandro Ramírez Ayazo, que aprendera clarinete com um músico formado e gostava de convidar *conjuntos de gaitas* para sua casa, onde tocava clarinete com eles (*ibidem*:67-68). Foi esse o contexto transicional em que “o antigo *porro* dos *gaiteros* [gaitistas] serviu como o núcleo que pôde ser desenvolvido por músicos com certa formação acadêmica” (*ibidem*:6), e há uma concordância geral em que foi do *porro* que surgiu o repertório dos conjuntos de sopros.

Essa mesma narrativa básica de uma tradição musical contínua, superficialmente moldada por novos intérpretes, perpassa a fase seguinte, na qual os conjuntos musicais adotaram o *porro* das bandas de instrumentos de sopro na década de 1930. Dizem que líderes de bandas como Lucho Bermúdez pegaram o *porro* e outros estilos semelhantes e os “vestiram de fraque”. Portaccio, por exemplo, um locutor de rádio *costeño* que é historiador amador, faz uma referência obrigatória às origens “tri-étnicas” do *porro*: dos “brancos” veio a dança, especificamente a abertura da música em estilo de “minueto”; dos “negros” veio a percussão; e dos “índios” veio a flauta de bambu, precursora do clarinete (1995:44-45). Portaccio acrescenta que, nos anos 30, esse gênero era considerado bastante vulgar, de modo que Bermúdez “pegou elementos das *Big-Bands* da época, especialmente [as] de origem branca, suavizando o *porro* e com isso dando-lhe maior circulação” (1995:46).

Essa descrição sumamente típica de um corpo central de tradições, com a roupagem leve de um novo estilo, é também característica da historiografia da *cumbia*. Em geral, a história é mais simples, concentrando-se menos nos conjuntos de sopros do século XIX e referindo-se à *cumbia*, quer como música, quer como dança, como tendo origens coloniais remotas, as quais, é claro, são tri-étnicas. A *cumbia* é comumente tida, como nas palavras de Delia Zapata Olivella, professora de dança folclórica de certo renome e irmã de Manuel, como “uma síntese musical da nação colombiana” (1962). O texto da capa de um CD do cantora *costeña* negra Totó la Momposina diz que a *cumbia* é “um belo exemplo da combinação de sentimentos da cultura indígena, espanhola e africana”; originou-se como “uma dança de galanteio [...] entre homens negros e mulheres índias, quando começou a haver casamentos entre essas duas comunidades”. O texto também cita as palavras da própria Totó, dizendo que “a música que toco tem suas raízes numa raça mestiça: sendo negro e índio, o coração da música é completamente percussivo” (Totó la Momposina y sus Tambores,

*La candelita viva*, Talento/MTM/Realworld 7260008019, 1993). Portanto, a *cumbia* é apresentada como uma variante regional – particular pelo papel menor concedido às influências européias – do ato metafórico central de união sexual que fez com que a mestiçagem se tornasse crucial para o nacionalismo. Tudo isso situa a *cumbia* como uma forma de música e dança tradicional e até originária.

Esses comentaristas enfatizam a tradição e a continuidade, concedendo um peso maior às influências indígenas e africanas do que às européias. Eles traçam, retrospectivamente, linhas específicas por um emaranhado de sincretismos sincretizados e influências recíprocas, que também poderiam ser traçadas de outras maneira. Poderíamos considerar a preparação formal recebida por Lucho Bermúdez e sua gratidão confessa para com músicos e professores não-colombianos, saídos dos conservatórios, e concluir que o *porro* que ele tocava era uma variante de um estilo musical contemporâneo pan-latino-americano e caribenho, o qual ele optou por chamar de *porro*, a fim de lhe conferir um certo apelo nacionalista e de distingui-lo no competitivo mercado musical transnacional. Esses comentários tradicionalistas permitem-nos ver como “África” ou “negritude” é interpretada como um ponto de referência – ainda que muito distante, esboçado em invocações de sociedades secretas ou tambores africanos – da identidade do país. As genealogias indígenas e negras são privilegiadas e traçadas em linhas diretas de descendência que permitem a manutenção de um núcleo central, o qual liga auditivamente o *porro* e a *cumbia* do século XX ao ato sexual que deu origem à nação. Poderíamos defender verdadeiras continuidades musicais, que iriam das associações coloniais dos escravos com seus tambores, passando pelos conjuntos dos camponeses, até os conjuntos de sopros e as bandas instrumentais. Bermúdez, por exemplo, preserva alguns marcadores rítmicos suavizados que ligam sua música à música camponesa local, tanto quanto nos é possível conhecê-la através das descrições contemporâneas que dela nos são fornecidas (Bermúdez, 1996). Meu objetivo não é negá-las, mas demonstrar que *também* elas são discursivamente construídas – seja por folcloristas, seja por colonistas racistas –, de modo que o julgamento sobre o que constitui uma “verdadeira” continuidade musical nada tem de simples.

O que quer que tenham sido a negritude e a africanidade, portanto, esteve sujeito a inúmeras leituras: elas podiam ser modernas e elegantes, ou primitivas e atrasadas; podiam ser modernas exatamente por serem “primitivas”; podiam ser sensuais, mas esse

sensualismo poderia ser um impulso subjacente da mestiçagem e da nacionalidade, ou uma ameaça à moral, ou uma força libertária que contestaria as convenções sociais conservadoras; poderiam representar as raízes e a autenticidade, algo de autoctonamente colombiano, ou representar o passado atrasado que era preciso superar.

### *Mestiçagem e corporificação*

Até aqui, discuti os constructos da negritude e da africanidade no nível do discurso sobre a música, no contexto nacional e transnacional. Mas o tema da sexualidade sugere um nível muito mais pessoal em que operam esses processos de identificação. Duas idéias me levam para essa direção. Primeiro, já mencionei que no discurso nacionalista sobre a mestiçagem há uma tensão permanente entre uma imagem de homogeneidade e uma imagem de diferença contínua; uma depende da outra. Isso transparece em termos de pronunciamentos sobre o passado e o futuro da nação e em termos de discriminações contra pessoas isoladas (rejeitadas como parceiros conjugais, por serem “demasiadamente negras”), ou contra determinadas formas culturais, como os estilos musicais (também rejeitados por serem “demasiadamente negros”) – apesar de a pessoa que faz esse tipo de discriminação se identificar como mestiça e entender a cultura colombiana como produto de misturas. Em sua dissertação sobre o culto de María Lionza, na Venezuela, Placido (1998) examinou como os fiéis desse culto às vezes pensam nos mestiços como pessoas lúgubres e enfadonhas, nas quais os três ingredientes originais da mistura – África, América e Europa – mesclaram-se na criação de um produto desbotado, insípido e sem maior destaque. Ela identificou um discurso alternativo em que as pessoas vêem esses três elementos como coexistindo num mosaico, sem perderem sua identidade original. As pessoas servem-se ecleticamente de símbolos e recursos identificados com origens diferentes, conforme suas necessidades e desejos. A variedade implicada nessa coexistência é vista como rica em possibilidades, matizes e potencial. Em termos concretos, dentro dos termos gerais do “culto” (que não é um grupo fechado e sistemático, mas um conjunto muito aberto e variado de crenças sobre espíritos que baixam em médiuns), a coexistência dos elementos manifesta-se nas três figuras espirituais centrais, *las tres potencias*: El Negro Felipe (negro), María Lionza (branca, embora também possa ser interpretada

como índia) e El Indio Guaicaipuro (índio). Estes três, e mais uma multiplicidade de outros espíritos, podem baixar em médiuns que então conversam com outros fiéis (ver, também, Taussig, 1997). A idéia de elementos coexistentes, em vez de fusionados, sem dúvida é sugerida em alguns dos comentários sobre a música colombiana, que freqüentemente insistem em identificar determinados aspectos dos estilos contemporâneos como “negros/africanos”, “brancos/europeus” e “indígenas”. A idéia de os espíritos estarem no corpo sugere que essas “potências”, ou potencialidades, são vistas, ou até vivenciadas, como partes do eu num sentido corporal, como aspectos da personalidade corporificada.

Isso nos leva ao segundo tema: a importância de pensar nas identidades raciais em termos de corporificação. A corporificação tem sido abordada pelas perspectivas da Antropologia Médica e dos estudos sobre o gênero e a sexualidade, mas não se sabe muito bem que diferença faz que as identidades raciais sejam vividas de maneira encarnada. Não me refiro aqui à simples idéia de que as identidades raciais possam ser fenotipicamente marcadas; procuro, antes, haver-me com o modo como as pessoas acham que sua identidade racial (por exemplo, seu “sangue”) se expressa e faz parte de sua pessoa. Não posso estender-me aqui sobre essas indagações, mas me interessa o fato de a música e a dança serem atividades intensamente corporificadas e que foram extremamente racializadas nos contextos colonial e pós-colonial. As idéias sobre a origem racial de determinados elementos musicais podem ser consideradas do ponto de vista de como as pessoas levam sua vida de maneira corporificada. Freqüentar uma aula de dança para aprender *cumbia* pode ser entendido como um projeto pessoal de trabalhar o próprio corpo, a fim de que ele expresse e, a rigor, desenvolva a “negritude” que o indivíduo “tem dentro de si” como um potencial. Ou, ainda, uma simples saída em Bogotá, Cáli, Barranquilla ou Medellín, para dançar salsa, além de um pouco de *cumbia* e talvez, hoje em dia, um ou outro *currulao* (um estilo da costa do Pacífico), pode ser um modo de expressar a “negritude” que se tem no corpo e mantê-la viva. Também podemos pensar na importância de certos ditos comuns, como “*se le salió el negro*” (literalmente, “o negro nele(a) veio à tona”), que se ouve desde a Argentina até Cuba, quando uma pessoa que pode ser “branca” ou “mestiça” comporta-se de um modo tido como “negro”; a implicação é que a “negritude” ainda está “lá dentro” em algum lugar, e pode sair espontaneamente ou ser conscientemente desenvolvida.

Algumas entrevistas-piloto que fiz com bailarinos e músicos negros em Cáli, em 1998, também apontam nessa direção. Todos reconheceram uma forte ligação entre os negros, o ritmo e a aptidão para dançar. Alguns acharam que isso estava “no sangue” (*en la sangre*), enquanto outros expressaram opiniões mais “ambientalistas”, quer por estarem explicitamente cômnicos do potencial racista dos argumentos que invocam “o sangue”, quer por haverem aprendido por experiência própria que os não-negros podiam ser excelentes dançarinos, e os negros, não. Todos, no entanto, enfatizaram que, para eles, tornarem-se dançarinos tinha sido um processo intensivo de preparação corporal, quaisquer que fossem suas aptidões “naturais”. Um homem, cantor de um grupo de *rap* (ver a seção seguinte), relatou suas experiências ao aprender a salsa e, mais tarde, entrar no *reggae*, no *ragamuffin* e, finalmente, no *rap*, e falou de sua identificação com “*ese golpe fuerte*” (a batida forte) que havia encontrado nesses estilos diferentes. Desenvolver essa “batida forte”, como um projeto pessoal corporificado de ser um bom bailarino e, eventualmente, um músico, também se vinculou ao próprio desenvolvimento de sua identidade como negro, o que ele expressou igualmente ao deixar crescerem as tranças e ao adotar um discurso que incluía elementos da consciência negra e do afrocen-trismo. Em certo sentido, embora esse homem tenha rejeitado explicitamente a idéia de que o ritmo fosse “natural” nos negros em geral, ele estava desenvolvendo a “negritude” dentro de si, conscientizando-se dela, expressando-a e encenando-a através do corpo, de modo a chegar à identidade de negro na Colômbia da década de 1990.

Tudo isso é um tanto especulativo e não disponho de dados empíricos sistemáticos para respaldá-lo, mas oferece-nos um modo diferente de abordar os processos pelos quais as pessoas identificam o que é “negro” em suas culturas locais, regionais e nacionais. Sugiro que seria proveitoso ver esse processo como intensamente pessoal e corporal. Assim – voltando à música colombiana de meados do século –, a transição histórica mediante a qual a música costeira substituiu o *bambuco* como o som nacional mais popular pode ser entendida, em certo sentido, como o “enegrecimento” da Colômbia (embora com uma forma embranquecida de negritude, por assim dizer), mas também como um “pôr para fora” a negritude que os colombianos poderiam sentir que estava dentro deles (nem todos tinham esse sentimento; alguns sem dúvida o negaram vigorosamente). Curiosamente, constatei que muitas vezes as pessoas usavam imagens intensamente corporais ao narrar suas

experiências das mudanças musicais ocorridas na Colômbia nas décadas de 1940, 1950 e 1960. A imagem mais comumente usada era a do calor: os migrantes que saíram da região costeira caribenha para o interior do país, fossem eles negros ou mestiços, e os nativos da zona interiorana falaram, todos eles, sobre como os *costeños* e a música *costeña* haviam “esquentado” o frio interior do país, deixando-o mais livre, mais pitoresco, menos restrito e assim por diante. Isso sugere que dançar e ouvir música poderiam ser entendidos como um modo de “encarnar a nação”. O indivíduo poderia reproduzir-se, conceitual e corporalmente, como cidadão “nato”, ao expressar certos aspectos de sua pessoa – negros, brancos, índios, mestiços – através da prática corporificada da dança e da música. É claro que esse processo de reprodução situaria imediatamente essa pessoa num contexto tanto transnacional quanto nacional, já que os elementos implicados (por exemplo, “o ritmo negro”) evocam tanto a diáspora quanto a nacionalidade; e, é claro, a pessoa poderia dançar ao som da música “estrangeira”. Mas esse poder internacionalizante da imaginação, quando canalizado pelos meios de comunicação de massa, é igualmente válido em relação a todos os processos de imaginar comunidades nacionais, e não apenas musicais.

Esta seção examinou as maneiras públicas e pessoais pelas quais as pessoas fazem afirmações e atribuições sobre a identidade racial de vários “ingredientes” diferentes, percebidos como constitutivos de formas culturais, estilos musicais e pessoas. Essas afirmações e atribuições são feitas no contexto de: idéias da nação num mundo transnacional; tentativas da indústria fonográfica internacional de comercializar gêneros musicais; idéias sobre modernidade e tradição; idéias sobre moral sexual e as relações mutáveis do gênero; e desenvolvimento pessoal do eu corporificado. Nesses contextos, a “África” e a “negritude” são discursivamente construídas de maneiras mutáveis, que não têm uma relação direta com as “realidades” dos africanismos na cultura colombiana, em parte porque esses discursos também têm o poder de construir a percepção dessas realidades.

Por outro lado, é claro que existem algumas continuidades estruturais importantes, além das que podemos traçar em termos do ritmo africano ou da estética musical derivada da África. As atribuições e as afirmações ligadas à origem e à identidade tendem a ser feitas dentro de hierarquias de raça, classe, gênero, poder e valor moral que conservam aspectos importantes de sua estrutura. Assim, a “negritude” e a “africanidade” da Colômbia e, em termos

mais gerais, das Américas, costumam ter uma localização social subalterna; a “música negra” – como quer que o termo seja interpretado por pessoas diferentes – é vista, muitas vezes, como ruidosa, vulgar e primitiva, mas também possivelmente atraente. Também num sentido geral, certos valores hegemônicos básicos da branquidade prevaleceram: ao mesmo tempo que a música introduziu elementos de tropicalismo e negritude e até da “África” no panorama cultural nacional, tais elementos surgiram sob forma bastante embranquecida: o *porro* tornou-se “mais suave” e os músicos negros não eram vistos com frequência nas grandes bandas instrumentais.

### Cáli<sup>5</sup>

A questão das continuidades emergiu com força particular no contexto da Colômbia da década de 1990, quando a Constituição de 1991 definiu a nação como “multiétnica e pluricultural” e deu um certo espaço simbólico e político-jurídico específico às comunidades negras e indígenas. Será que a “África” e a “negritude” foram substancialmente redefinidas nesse contexto? Ou será que existem continuidades importantes? A resposta, talvez previsivelmente, é: um pouco de cada coisa.

Para examinar essa questão, enfocarei um caso muito específico: o de uma pequena “associação etnocultural” num bairro de baixa renda da cidade de Cáli, na Colômbia, onde fiz algum trabalho de campo em 1997. Essa associação, que é também um grupo de *rap*, chama-se Ashanty, o que nos dá alguma indicação de onde estão seus interesses.<sup>6</sup> O grupo, formado por volta de 1992, mantém-se unido graças a um pequeno número de membros regulares – três em 1997 e 1998. Ele se incumbe de projetos comunitários dentro do bairro e também organiza eventos de *rap* em maior escala. Os membros principais são homens na casa dos vinte anos, que também trabalham em várias atividades para ganhar a vida. Examinarei os vários campos diferentes de práticas que influenciam suas definições de negritude e africanidade, e que influem também no modo como essas definições são acolhidas por outras pessoas da cidade. Não tenho a pretensão de afirmar que as idéias desses três homens sejam representativas das opiniões dos afro-colombianos de Cáli ou da Colômbia. Simplesmente uso o caso da associação Ashanty como ilustração do que constitui uma situação muito diversificada na Colômbia de hoje.

Um campo central é o da própria reforma constitucional e da legislação proveniente dela. Na década de 1990, a negritude ganhou um perfil público maior do que jamais tivera (embora, vez por outra, o medo das revoltas de escravos tenha lhe rendido bastante destaque nas questões públicas da Nova Granada colonial). Esse perfil evidencia-se nos debates políticos sobre a legislação a favor das comunidades negras, nos decretos do governo sobre a inclusão de temas afro-colombianos nos currículos escolares e na multiplicação muito rápida de organizações negras, tanto rurais quando urbanas, as quais, apesar de se concentrarem na região costeira do Pacífico, onde é possível reivindicar direitos de posse da terra, são também encontradas em muitas outras áreas, especialmente nas cidades principais. O mesmo perfil também se evidencia nos documentários de televisão sobre a região costeira do Pacífico, na inclusão da “cultura negra” contemporânea em exposições de museus estatais, e na visibilidade crescente da música associada à região da costa do Pacífico.

A associação Ashanty surgiu exatamente nessa onda de interesse pela cultura negra. Os problemas cotidianos com que seus membros depararam, na luta pela sobrevivência e pela manutenção de algum tipo de segurança material e cultural – pobreza, violência, falta de serviços urbanos e desemprego –, foram intensamente canalizados para idéias sobre o racismo. Essas idéias provieram de duas fontes: primeiro, da experiência de racismo do próprio grupo em Cáli – uma cidade com uma grande população negra nativa, mas também com um número de imigrantes negros da região da costa do Pacífico que vem crescendo muito depressa (Urrea, 1997), e, segundo, das percepções que os membros têm do racismo em outros lugares, como Jamaica (particularmente através do *reggae* de Bob Marley) e Estados Unidos (por meio de filmes como *Malcolm X*). Ao mesmo tempo, o grupo envolveu-se em questionamentos mais domésticos do racismo, como os feitos pelo Cimarrón (Movimento Nacional pelos Direitos das Comunidades Negras da Colômbia), a alguns de cujos seminários os membros compareceram.

Os integrantes da Ashanty também têm uma ligação com os circuitos acadêmicos, até certo ponto, uma vez que foram “estudados” por alguns acadêmicos e que um deles também trabalhou como auxiliar de pesquisa num estudo franco-colombiano da migração negra para Cáli.<sup>7</sup> Num seminário organizado por esse projeto, em 1998, dois integrantes da Ashanty estiveram presentes e participaram dos debates, havendo um deles, por exemplo, crítica-

do meu artigo, precisamente no tocante à questão da “África”, à qual lhe pareceu que dei ênfase insuficiente. Assim, todo o debate acadêmico sobre os africanismos na cultura colombiana também se infiltrou no mundo da Ashanty, através da crescente reflexividade do conhecimento acadêmico, que é característica das ciências sociais do fim do século XX e compõe o segundo campo de prática que influencia as definições da negritude nesse nível local.

A associação Ashanty faz parte do número crescente de pequenas ONGs negras de base que algumas instituições maiores – o Estado, a Igreja Católica e ONGs internacionais – começaram a respaldar. Em Cáli, por exemplo, em 1996, o governo municipal criou uma Divisão de Assuntos Negros. Isso introduz um terceiro campo de práticas que afeta a definição da identidade da Ashanty: os circuitos de financiamento estatal e de ONGs dentro dos quais as organizações comunitárias em pequena escala competem por patrocínio. A Ashanty teve algum sucesso nessa competição. Em 1996, por exemplo, organizou um concerto de *rap* para toda a cidade, como culminação de uma série de seminários que abarcaram vários aspectos da cultura e da história negras, bem como a história e as técnicas da “cultura do *hip-hop*”. O projeto foi inteiramente financiado pela Igreja, por um órgão da administração municipal e por uma ONG internacional. Por outro lado, também constatei que o governo municipal, em órgãos como a Secretaria da Juventude, relutava em financiar a Ashanty, por considerá-la demasiadamente radical, por um lado, e desorganizada demais, por outro. Em outras palavras, os membros da Ashanty enfatizavam demais o racismo e a negritude aos olhos dos funcionários municipais, quase todos brancos, e, pelos padrões desses funcionários, não pareciam ter uma “cultura” suficientemente estável e duradoura para justificar um investimento de verbas públicas destinadas a criar bons cidadãos. Em certo sentido, a lógica da nova constituição multicultural e a criação de entidades como a División de Negritudes, de Cáli, consiste em que os negros e, a rigor, todas as pessoas têm uma “cultura”. Não obstante, o governo municipal também quis poder avaliar se uma “cultura” era digna de ser considerada como tal para fins de financiamento e apoio (Wade, 1999).

Para competir por financiamento nesses tipos de redes locais, nacionais e até internacionais, o grupo Ashanty precisa ter uma representação coerente de quem ele é. Uma vez que parte de suas afirmações implica a identidade e a diferença étnicas, a associação tem que construir uma “cultura” ou, pelo menos, uma “subcultura” específica que seja representável como “negra” (embora

alguns integrantes da assembléia municipal preferissem vê-la representada como “jovem”). Isso nos leva a um quarto campo de práticas, que é a objetificação da cultura observada nos circuitos globalizantes que a transformam em mercadoria. Os membros da Ashanty alimentavam sua identidade, como grupo e como indivíduos, com *salsa*, *reggae*, *ragamuffin* e *rap*, imagens de Bob Marley veiculadas pela mídia e o filme *Malcolm X*, de Spike Lee. A iconografia visível nos locais freqüentados por eles incluía astros do basquete norte-americano, *rappers* dos Estados Unidos e cantores de *reggae* jamaicanos; às vezes também se via a figura de Nelson Mandela. O concerto de *rap* organizado pelo grupo em 1997 teve todos os sinais característicos de uma apresentação comercial de música popular – inclusive o patrocínio de uma cervejaria colombiana. Naturalmente, os membros da Ashanty personalizaram esses símbolos. Dois deles usavam trancinhas e, muitas vezes, cores dos rastafáris; um deles pintou um letreiro em cores rastafári para a barbearia, cujo nome era Peluquería África. Não pretendo implicar, portanto, que o uso de produtos globalizados para construir uma identidade local seja inautêntico em algum sentido (ver Campbell, 1987; Miller, 1995). A questão é que as idéias de negritude e africanidade são construídas de modos influenciados por esse campo de práticas. Isso, é claro, não chega a ser novidade. Como mostrei acima, a música colombiana, a partir da década de 1930, desenvolveu-se no campo comercializado sumamente transnacional da indústria internacional da música; um símbolo-chave da negritude na Colômbia era a música popular afro-cubana, por exemplo. Nos anos 90, uma diferença observada foi a velocidade de circulação desses produtos, sua acessibilidade e seu caráter disseminado, especialmente no nível do *barrio*. A outra diferença é o uso mais consciente desses símbolos, para construir ativamente uma identidade em torno de uma idéia objetificada de cultura (o que não quer dizer que, por isso mesmo, tal identidade seja “falsa”). Na década de 1940, embora a cultura musical *costeña* tenha sido objetificada e comercializada, ela esteve menos envolvida numa construção consciente da *identidade*.

Dados esses campos diferentes de práticas, de que modo a negritude e a africanidade vêm sendo construídas nesse contexto de Cáli? Como no caso da música colombiana, podemos ver que o que é identificado como negro e/ou africano é situado num campo nacional (a reforma constitucional, a crescente legitimidade pública da negritude nas definições da identidade nacional) e num campo internacional (os circuitos globais de troca); isso é influen-

ciado pelas pesquisas acadêmicas (sobre as origens africanas) e pelo “caráter vendável”, digamos, de uma identidade (nesse caso, a “venda” da identidade da associação Ashanty a entidades de financiamento públicas e ONGs). A corporificação também é importante. Para os membros da Ashanty e outros jovens negros que participam do *rap* e de grupos “folclóricos” no âmbito do bairro, que praticam a música e a dança *currulao* da costa do Pacífico – muitas vezes, os mesmos indivíduos têm experiência nesses dois contextos musicais muito diferentes –, as habilidades motoras adquiridas através da prática dos movimentos de dança associados a esses estilos musicais não apenas expressam, mas também constituem sua negritude (e sua juventude).

Nesses contextos, portanto, encontramos – pelo menos no caso da Ashanty, mas também em tempos mais gerais – uma definição muito mais assertiva e menos embranquecida da negritude, na qual a “África” é um elemento simbólico importante, ainda que vago, e na qual diversos elementos se combinam, à maneira de uma montagem, num processo consciente de formação da identidade em que as relações reflexivas entre acadêmicos e ativistas entrelaçam-se com mais firmeza do que antes. Novas imagens da negritude vêm sendo criadas com base no *rap*, no *reggae*, no *ragamuffin* e nas imagens dos Estados Unidos e da própria África, paralelamente à sempre popular *salsa*. No mundo musical da região da costa do Caribe, isso é paralelo, até certo ponto, ao advento da *champeta*, também conhecida, mais recentemente, como *terapia* – denominações locais de uma mistura eclética do *soukous* zairense, do *high-life* nigeriano, do *konpa* haitiano, da *soca* e do *reggae*, a qual, desde os anos setenta, popularizou-se em determinados setores de jovens da classe operária de Cartagena e outras cidades e municípios da região (Mosquera e Provensal, 2000; Pacini, 1993; Streicker, 1995; Waxer, 1997). Essas faces da negritude tendem a se harmonizar muito mal com outras versões mais nacionalistas, para as quais afiguram-se muito “estrangeiras” – como aconteceu com o *porro* na década de 1940, aos olhos de algumas pessoas.

Podemos discernir aí algumas continuidades nas hierarquias de poder e moral dentro das quais se fazem atribuições e reivindicações referentes à negritude: a negritude ainda é predominantemente subalterna e predominantemente operária; em algumas de suas formas, ainda é interpretada por terceiros como “desorganiza-

---

\* Dança com um ritmo forte e sincopado, originária da África Ocidental. (N. da T.)

da” e – em vista de sua ênfase norte-americanizada no racismo (que parece “estrangeira”) ou em estilos musicais “estrangeiros” – ameaçadora para a imagem da democracia racial (nacional), agora reformada como multiculturalismo tolerante. Enquanto isso, outros exemplos da cultura negra, como o *currulao* da costa do Pacífico, podem ser transformados em mercadoria e vendidos em festivais “culturais” como autenticamente colombianos e emocionalmente libertários. (Na verdade, esses dois aspectos não são tão separáveis quanto isso sugeriria: como mencionei acima, muitos *rappers* negros de Cáli faziam parte de grupos “folclóricos” de bairro, especializados nos estilos de música e dança “tradicionais” do *currulao*.)

Em suma, portanto, a negritude vem sendo construída de modo mais assertivo, por um lado, mas também de um modo nacionalista bastante conservador, por outro. Em ambos os casos, pode-se apelar para o multiculturalismo, embora as versões nacionalistas deste sejam, em muitos aspectos, uma variação do tema mais antigo da mestiçagem, baseado na tríade África-América-Europa. Também em ambos os casos, a “África” é uma presença mais visível (ou audível), embora continue a ser uma evocação bastante vaga, à qual se ligam significados muito diferentes: ela pode legitimar uma diferença cultural específica no campo da política identitária (para a Ashanty e outras organizações negras), ou pode ligar-se aos campos das tendências de transformação da “música mundial” em mercadoria.

## Conclusão

O propósito central deste ensaio foi mostrar que a “negritude” e a “África” têm que ser compreendidas em seus contextos históricos mutáveis; estes incluem aspectos tão variados quanto as definições da identidade nacional, o capitalismo transnacional, a política local, a produção do saber acadêmico e o modo como as pessoas concebem a si mesmas como encarnando aspectos diferentes da herança da nação, exprimíveis por uma prática corporificada. Essa ênfase no caráter contextual, todavia, precisa ser temperada pelo interesse nas continuidades. Estas últimas podem ser situadas em termos de “*vestígios de africanismo*”, mas é preciso fazê-lo com conhecimento das múltiplas interpretações da “África” que já vêm sendo dadas por outras pessoas nos contextos delineados acima – interpretações cujas próprias continuidades estruturais são gera-

das por relações de dominação e que se entremeiam com as continuidades da prática cultural transmitidas ao longo das gerações.

Um aspecto de particular interesse para os estudiosos nesses processos complexos é o modo como a produção do saber acadêmico harmoniza-se com o sentimento de continuidade e de mudança. Qual é o impacto de minha tese? Qual é o impacto da abordagem de Arocha? Que acontece quando Arocha sugere (1996:327), de modo reconhecidamente especulativo, que os véus brancos que ele viu pendurados num teto, durante um velório na região colombiana da costa do Pacífico, evocavam, por sua forma e sua aparência, os dois triângulos equiláteros interligados que simbolizam o machado de Xangô nos altares iorubas de Cuba, do Haiti e do Brasil? As pessoas do lugar que se encontravam no velório certamente não estavam pensando nessas ligações, mas é possível que elas ou outras começassem a fazê-lo, quer essas ligações se revelassem “verdadeiras”, quer não (segundo os padrões acadêmicos que têm curso na História e na Antropologia). O efeito é reconstruir a “África” em mais uma forma no contexto colombiano. A essência de minha postura não está em negar que existam ligações entre a África e a Colômbia, nem em negar que desvendá-las valha a pena e tenha importantes implicações políticas. A intenção, antes, é dizer que os modos como a “África” e a “negritude” foram construídas e interpretadas na Colômbia tornam esses termos tão variáveis, que não podemos *restringir-nos* ao esforço de trazê-los à luz. As implicações de minha tese estão em que a “negritude” e a “África” são e podem ser muito mais do que as origens genealógicas que possamos desvendar para elas, e em que sua importância política não precisa depender de atribuições de uma origem autêntica.

## NOTAS

1. Cunin (1999) mostrou que, na cidade de Cartagena, na costa caribenha da Colômbia, a representação das identidades negra e afro-colombiana, no contexto pós-1991, foi dominada por *palequeros* — negros da aldeia de Palenque de San Basilio, um antigo *paleque* que hoje preserva uma identidade cultural e lingüística afro-colombiana clara e singular.
2. Ver Arocha (1999:25). Mas ver, por exemplo, Wade (1993:267): “O *estilo* musical, se não a forma e o conteúdo de grande parte da música negra [na Colômbia], é muito africano [...] danças como a conga e as máscaras do carnaval de Barranquilla têm, claramente, sólidas origens africanas [...]. É claro que os africanos importados pela Colômbia tiveram grande impacto na evolução da cultura do país”.

3. As pesquisas sobre a música *costeña* foram financiadas por uma verba da Fundação Leverhulme (1994-1995). Basearam-se em entrevistas com músicos, pessoas da indústria musical e ouvintes “comuns” em Bogotá, Medellín e Barranquilla, bem como num exame de arquivos da imprensa e da bibliografia secundária.
4. Santa Marta e Cartagena são cidades de origem colonial na costa do Caribe; “Carmen de Bolívar” foi uma canção que Bermúdez dedicou a sua cidade natal.
5. As pesquisas em Cáli foram financiadas pela Fundação Nuffield (1997) e pela Universidade de Manchester (1998). Esses projetos estiveram ligados ao projeto “Organización social, dinámicas culturales e identidades de las poblaciones afro-colombianas del Pacífico y suroccidente en un contexto de movilidad y urbanización”, conjuntamente dirigido, de 1996 até 2000, pelo CIDSE (Centro de Investigaciones y Documentación Socioeconómica) da Faculdade de Ciências Sociais e Econômicas da Universidade del Valle, Cáli, e pelo IRD (Institut de Recherche pour le Développement, Paris). Sou grato a Fernando Urrea, do CIDSE, por sua ajuda neste trabalho.
6. Uso o nome verdadeiro do grupo, uma vez que ele já é de domínio público e que seus integrantes me deram permissão explícita para fazê-lo.
7. Trata-se do projeto mencionado na nota 5, *supra*: “Organización social, dinámicas culturales e identidades de las poblaciones afro-colombianas del Pacífico y suroccidente en un contexto de movilidad y urbanización”, conjuntamente dirigido, de 1996 até 2000, pelo CIDSE (Centro de Investigaciones y Documentación Socioeconómica) da Faculdade de Ciências Sociais e Econômicas da Universidade del Valle, Cáli, e pelo IRD (Institut de Recherche pour le Développement, Paris).

## Bibliografía

- ARANGO, Carlos Z. (1985). *Lucho Bermúdez: su vida y su obra*. Bogotá, Centro Editorial Bochica.
- ARBOLEDA, José Rafael Llorente (1950). The ethnohistory of Colombian Negroes. Tese de mestrado, Northwestern University, Evanston.
- AROCHA, Jaime (org.) (1991). “La ensenada de Tumaco: entre la incertidumbre y la inventiva”. In *Imágenes y reflexiones de la cultura: regiones, ciudades y violencia. Foro para, con, por, sobre, de Cultura*. Bogotá, Colcultura, pp. 198-221.
- (1992). “Los negros y la Nueva Constitución Colombiana de 1991”. *América Negra*, nº 3, pp. 39-54.
- (1996). “Afrogénesis, eurogénesis y convivencia interétnica”. In Arturo Escobar e Alvaro Pedrosa (orgs.), *Pacífico: ¿desarrollo o biodiversidad? Estado, capital y movimientos sociales en el Pacífico colombiano*. Bogotá, CEREC.
- (1999). *Ombligados de Ananse: hilos ancestrales y modernos en el Pacífico colombiano*. Bogotá, Centro de Estudios Sociales, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia.
- BARKAN, Elazar & BUSH, Ronald (orgs.) (1995). *Prehistories of the future: the primitivist project and the culture of modernism*. Stanford, Stanford University Press.
- BERMÚDEZ, Egberto (1996). “La música campesina y popular en Colombia: 1880-1930”. *Gaceta*, nº 32-33, pp. 113-120.

- BUSHNELL, David (1993). *The making of modern Colombia: A nation in spite of itself*. Berkeley, University of California Press.
- CUNIN, Elizabeth (1999). “Buscando las poblaciones negras de Cartagena”. *Aguaíta – Revista del Observatorio del Caribe Colombiano*, nº2, pp. 82-98.
- DE GRANDA, Germán (1977). *Estudios sobre un área dialectal hispanoamericana de población negra: las tierras bajas occidentales de Colombia*, Bogotá, Publicaciones del Instituto de Caro y Cuervo.
- DEL CASTILLO M., Nicolás (1982). *Esclavos negros en Cartagena y sus aportes léxicos*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo.
- ESCOBAR, Arturo & PEDROSA, Alvaro (orgs.) (1996). *Pacífico: ¿desarrollo o biodiversidad? Estado, capital y movimientos sociales en el Pacífico colombiano*. Bogotá, CEREC.
- FORTICH, D., William (1994). *Con bombos y platillos: origen del porro, aproximación al fandango y las bandas pelayeras*. Montería, Domus Libri.
- FRIEDEMANN, Nina de (1984). “Estudios de negros en la antropología colombiana”. In Jaime Arocha e Nina de Friedemann (orgs.), *Un siglo de investigación social: antropología en Colombia*. Bogotá, Etno, pp. 507-572.
- (1993). *La saga del negro: presencia africana en Colombia*. Bogotá, Instituto de Genética Humana, Pontificia Universidad Javeriana.
- & AROCHA, Jaime (1986). *De sol a sol: génesis, transformación y presencia de los negros en Colombia*. Bogotá, Planeta.
- GRUESO, Libia; ROSERO, Carlos & ESCOBAR, Arturo (1998). “The process of black community organizing in the Southern Pacific coast of Colombia”. In Sonia Alvarez, Evelina Dagnino e Arturo Escobar (orgs.), *Cultures of politics, politics of cultures: Re-visioning Latin American social movements*. Boulder, Westview, pp. 196-219.
- LOSONCZY, Anne-Marie (1997). *Les saints et la forêt: rituel, société et figures de l'échange entre noirs et indiens Emberá (Chocó, Colombie)*. Paris, L'Harmattan.
- MILLER, Daniel (1995). “Consumption studies as the transformation of anthropology”. In Daniel Miller (org.), *Acknowledging consumption: A review of studies*. London, Routledge, pp. 264-295.
- MINISTERIO de Educación Nacional (2001). *Cátedra de estudios afro-colombianos*. Bogotá, Ministerio de Educación Nacional.
- MINTZ, Sidney & PRICE, Richard (1976). *An anthropological approach to the Afro-American past: A Caribbean perspective*. Filadélfia, Institute for the Study of Human Issues.
- MOSQUERA, Claudia & PROVENSAL, Marion (2000). “Construcción de identidad caribeña popular en Cartagena de Indias a través de la música y el baile de champeta”, *Aguaíta – Revista del Observatorio del Caribe Colombiano*, nº 3, pp. 98-114.
- OCHOA, Ana María (1997). “Tradición, género y nación en el bambuco”. *Contratiempo*, nº 9, pp. 34-44.
- PACINI, Deborah (1993). “The picó phenomenon in Cartagena, Colombia”. *América Negra*, nº 6, pp. 69-115.
- PARDO, Mauricio (org.) (2000). *Acción colectiva, estado y etnicidad en el Pacífico colombiano*. Bogotá, Instituto Colombiano de Antropología e Historia, Colciencias.

- PLACIDO, Barbara (1998). *Spirits of the Nation: identity and legitimacy in the cults of María Lionza and Simón Bolívar*. Tese de doutorado, University of Cambridge.
- PORTACCIO, José (1995). *Colombia y su música*, vol. 1: *Canciones y fiestas de las llanuras Caribe y Pacífica y las islas de San Andrés y Providencia*. Bogotá, Do autor.
- PRICE, Richard (1979). "Introduction and afterword". In Richard Price (org.), *Maroon societies: rebel slave communities in the Americas* (2ª ed.). Garden City, N.Y., Anchor Books, pp. 1-30 e 417-431.
- PRICE, Sally (1989). *Primitive art in civilized places*. Chicago, University of Chicago Press.
- PRICE & PRICE, Richard (1999). *Maroon arts: cultural vitality in the African diaspora*. Boston, Mass., Beacon Press.
- PRICE, Thomas J. (1955). *Saints and spirits: A study of differential acculturation in Colombian negro communities*. Ann Arbor, Michigan, University Microfilms.
- RESTREPO, Eduardo (1997). "Afro-colombianos, antropología y proyecto de modernidad en Colombia". In María Victoria Uribe e Eduardo Restrepo (orgs.), *Antropología en la modernidad: identidades, etnicidades y movimientos sociales en Colombia*. Bogotá, Instituto Colombiano de Antropología.
- RHODES, Colin (1994). *Primitivism and modern Art*. London, Thames and Hudson.
- ROVIRA DE CÓRDOBA, Cidenia & CÓRDOBA C., Darcio Antonio (2000). *Cátedra afro-colombiana: apuntes para clases*. Bogotá, Corporación Identidad Cultural.
- SAHLINS, Marshall (1993). "Goodbye to *Tristes tropes*: ethnography in the context of modern world history". *Journal of Modern History*, nº 65, pp. 1-25.
- STEPAN, Nancy Leys (1991). *"The hour of eugenics": race, gender and nation in Latin America*. Ithaca, N.Y., Cornell University Press.
- TORGOVNICK, M. (1990). *Gone primitive: savage intellects, modern lives*. Chicago, University of Chicago Press.
- URREA, Fernando (1997). "Dinámica sociodemográfica, mercado laboral y pobreza en Cali durante las décadas de los años 80 y 90". *Coyuntura Social*, nº 17, pp. 105-164.
- WADE, Peter (1993). *Blackness and race mixture: the dynamics of racial identity in Colombia*. Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- WADE, Peter (1995). "The cultural politics of blackness in Colombia". *American Ethnologist*, vol. 22, nº 2, pp. 342-358.
- WADE, Peter (1998). "Blackness, music and national identity: three moments in Colombian history". *Popular Music*, vol. 17, nº 1, pp. 1-19.
- WADE, Peter (1999). "Working culture: making cultural identities in Cali, Colombia".
- WADE, Peter (2000). *Music, "race" and nation: Música Tropical in Colombia*. Chicago, University of Chicago Press.
- WAXER, Lise (1997). "Salsa, champeta, and rap: black sounds and black identities in Afro-Colombia". Artigo apresentado na Reunião Anual da Sociedade de Etnomusicologia, Pittsburgh, PA.
- ZAPATA OLIVELLA, Delia (1962). "La cumbia: síntesis musical de la nación colombiana; reseña histórica y coreográfica". *Revista Colombiana de Folclor*, vol. 3, nº 7, pp. 189-204.