

Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social
Linha de Pesquisa: Processos Comunicativos e Práticas Sociais

**SOCIALIDADE E MODOS DE SUBJETIVAÇÃO:
as experiências musicais de jovens migrantes negros na cidade de Cali, Colômbia**

Autor: Gober Mauricio Gómez Llanos
Orientadora: Profa. Dra. Ângela Cristina Salgueiro Marques

Belo Horizonte
Março de 2014

GOBER MAURICIO GÓMEZ LLANOS

**SOCIALIDADE E MODOS DE SUBJETIVAÇÃO:
as experiências musicais dos jovens migrantes negros na cidade de Cali, Colômbia**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Linha de Pesquisa: Processos Comunicativos e Práticas Sociais, da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais como exigência parcial para obtenção de Título de Mestre em Comunicação Social, sob orientação da Profa. Dra. Ângela Cristina Salgueiro Marques.

**Belo Horizonte
2014**

AGRADECIMENTOS

Sem dúvida, o fruto deste trabalho se constitui num esforço coletivo de várias pessoas que, direta ou indiretamente, incentivaram meu percurso de vida para a escolha de um caminho enriquecedor na minha formação humana, símbolo de um futuro que aposta na paz.

Quero agradecer a minha família, vital na infância, adolescência e vida adulta. Seu apoio e amor incondicional, inclusive diante das contradições e conflitos, são parte fundamental na minha trajetória como pessoa. Fico infinitamente agradecido aos meus avós, Francia e Samuel, mulher e homem rurais, que com sua sensibilidade cultivaram a solidariedade, os sentimentos de recusa às injustiças e à ignomínia. São várias as lembranças de infância que, de alguma ou outra forma, incorporam-se ao espírito deste trabalho. Minha mãe, motor fundamental na minha formação, pelo apoio e amor incondicional. Sem se importar com as dificuldades, seus filhos sempre foram motivo de esforço e sacrifício. Meu tio, Germán, referência de infância, foi mediação fundamental na minha experiência com a vida urbana da cidade: os passeios de domingo no centro e as visitas a salas de cinema, foram juntos, uma incitação à possibilidade de imaginar. Quero agradecer a meu pai, Miguel, por seu apoio, pelo sentido que tem o valor de um reencontro definido pelo afeto e amizade. Minha irmã, Lorena, e meus primos, Diego e Juancho, são figuras centrais também, neste meu percurso, e referência para o futuro.

A minha orientadora, Ângela, quero agradecer infinitamente por sua sensibilidade a minhas questões de pesquisa, seu apoio e diligência com meu percurso ao longo do mestrado. Sua responsabilidade e disciplina são exemplo dos valores a cultivar em nossa formação acadêmica.

Agradeço demais a familiares e amigos, tanto na minha cidade como no Brasil, especialmente minhas tias, meus irmãos, a Lucy, meu avô Miguel, Alex, “primo”, Andrés, Orlando Cosio, Harold Astudillo, Angel, Paulo, Juanga, Machine, “Krusty”, Fabio, Carlitos, Marino, Gleizer, Nancy, Laura Vallejo, Luisa, Harold, Ismar, Eulálio, Alexandre, Marco Túlio entre muitos outros, parceiros de travessias populares-urbanas e na diáspora, entre eles meus conterrâneos, colombianos, Luz Elena, Edgar, Juan Sandoval e Sergio, a comunidade Moçambicana em Belo Horizonte. A turma do mestrado também tem um lugar significativo, por me acolher e reconhecer como outro, em diferentes espaços.

A Cris, por me permitir conhecê-la e por, em tão pouco tempo de convivência, me brindar o afeto necessário, sendo sua companhia dos melhores momentos já vividos em Belo Horizonte.

As instituições e funcionários que me apoiaram, pois sem esse incentivo não teria sido possível a realização do meu mestrado no Brasil. Ao programa PEC-PG, do CNPq, especialmente ao Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da UFMG, aos coordenadores do programa, André Brasil e César Guimarães, e secretárias, Tatiane e Elaine, pela ajuda e simpatia, sempre diligentes.

Sou também grato aos professores Micael Herschmann e Luciana Oliveira pelas importantes contribuições que trouxeram a este trabalho no momento de minha qualificação. A profa. Simone Rocha pelo diálogo que me aproximou mais da perspectiva dos estudos de comunicação na América Latina. As professoras Maritza López, Maria Cristina Tenorio, o professor Cesar Delgado e o grupo de Pesquisa Universidad y Culturas da Universidad del Valle.

Por último e não menos importante, aos jovens, eixo central desta pesquisa, sempre dispostos a compartilhar suas experiências, sendo suas sensibilidades, energia vital para continuar acreditando em outros caminhos possíveis de pensar e agir, numa sociedade golpeada durante décadas pela guerra: Murray (Luis), El Kapy, Alejo, Fayer, Johan, Dj Kany, Yiseli, Dj Smile, Cheo, Yeiner, Ciro, El Rede. Muito obrigado!

RESUMO

A pesquisa busca compreender como jovens negros migrantes se expressam e criam vínculos através da música e das vivências que ela proporciona no espaço urbano da Colômbia, espaço definido pelo paradigma informacional do mercado global. Ao adotar um viés comunicacional que articula o mapa das mediações (Martín-Barbero), as dinâmicas de interculturalidade (García Canclini) e a subjetivação política (Rancière), damos relevância ao conjunto de embates gerados quando as práticas destes jovens envolvem um processo de produção cultural (música) que perpassa diversas instâncias, acontecendo diferentes disputas de sentidos e questionamento a formas de vida que constituem a “comunidade”. Para tal propósito, foram vitais as ferramentas de pesquisa qualitativa, como grupos de discussão, entrevistas narrativas e a observação participante, por meio das quais ganham destaque as vozes dos jovens.

Busca-se delinear um modo de compreensão que articula a comunicação, cultura e política com o intuito de explorar outras brechas de expressar o conflito, dando conta das experiências de vida dos jovens, a partir da qual agenciam modos de subjetivação em constante tensão por não obedecerem a estruturas homogêneas, nem estarem ligadas a um território específico.

Palavras-chave: Jovens, socialidade, subjetivação, música, Colômbia.

SOCIALIDAD Y MODOS DE SUBJETIVACIÓN: las experiencias musicales de jóvenes migrantes negros en la ciudad de Cali, Colombia

RESUMEN

Esta investigación busca comprender como jóvenes negros migrantes se expresan y construyen vínculos a través de la música y de las vivencias que ella proporciona en el espacio urbano de Colombia, espacio definido por el paradigma informacional del mercado global. Al adoptar un enfoque comunicacional que articula el mapa de las mediaciones (Martín-Barbero), las dinámicas de interculturalidad (García Canclini) y la subjetivación política (Rancière), damos relevancia al conjunto de conflictos generados cuando las prácticas de estos jóvenes envuelven un proceso de producción cultural (música) configurada por diversas instancias, sucediendo diferentes disputas de sentidos e cuestionamiento a formas de vida que constituyen la comunidad. Para tal propósito, fueron vitales herramientas de investigación cualitativa, como grupos de discusión, entrevistas narrativas y la observación participante, en las que ganan relevancia las voces de los jóvenes.

Se buscó delinear un modo de comprensión que articula la comunicación, cultura y política con el objetivo de explorar otras brechas de expresar el conflicto, dando cuenta de las experiencias de vida de los jóvenes, desde la cual agencian modos de subjetivación en constante tensión por no obedecer a estructuras homogéneas, ni están ligados a un territorio específico.

Palabras clave : Jóvenes, socialidad, subjetivación, música, Colombia.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Mapas localizando o litoral pacífico dentro da Colômbia, e os municípios de Cali e Guapi dentro da região do litoral pacífico. Imagem cedida por Fernando Aponte Hincapie, geógrafo Universidad del Valle, 2013.	18
Figura 2 Imagem da primeira produção musical de <i>Rap Folklord</i> , “soy 28” em 2008. Da esquerda para a direita: Fayer, Jennifer e Wacho; embaixo, El Kapy. Imagem cedida pelo grupo.	29
Figura 3 Imagem de <i>Rap Folklord</i> , vencedores do <i>Festival Petronio Álvarez</i> , categoria livre, 2012. Imagem cedida pelo grupo.	30
Figura 4 Grupo Musical <i>Chonta Urbana</i> . Na foto da esquerda para a direita, Cheo e Smile. Imagem disponível na página de <i>Facebook</i> da banda: < https://www.facebook.com/pages/Chonta-Urbana/178678148833670?ref=ts&fref=ts >.	33
Figura 5. Show de Chonta Urbana em Guapi. Imagem disponível em: http://i1.ytimg.com/vi/jdE2xa9jfzU/maxresdefault.jpg	94
Figura 6 Em primeiro plano El Kapy. Show de Rap Folklord em Festival Petronio Alvarez 2013. Imagem disponível na página de <i>Facebook</i> da banda: < https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10201974145177373&set=t.100002138142931&type=3&theater >.....	106
Figura 7 Grupo Musical <i>Chonta Urbana</i> em Festival Petronio Álvarez 2013. Dj Smile e “Cheo” (camiseta verde), Imagem disponível na página de <i>Facebook</i> de Dj Smile: < https://www.facebook.com/photo.php?fbid=633836803305187&set=pb.100000366188115.220752000.1391742309.&type=3&theater >.....	123
Figura 8 Grupo Musical <i>Rap Folklord</i> em gravação “ciudad de Sueños”. Da esquerda para a direita: William (<i>Herencia de Timbiquí</i>), Luis, Alejo, Enrique (<i>Herencia de Timbiquí</i>), Kapy, Yao e Johan. 2011. Imagem cedida pelo grupo.	135
Figura 9 Grupo Musical <i>Chonta Urbana</i> . Segundo lugar na <i>Categoría livre, Festival Petronio Álvarez 2013</i> Imagem disponível na página de Dj Smile: https://www.facebook.com/photo.php?fbid=63432223256645&set=pb.100000366188115.-2207520000.1391743937.&type=3&theater >.....	139
Figura 10 Grupo Musical <i>Rap Folcklord</i> . Convidados especiais em Festival <i>Petronio Álvarez</i> 2013. Imagem disponível na página de <i>Facebook</i> do diretor da banda: < https://www.facebook.com/photo.php?fbid=532719066809360&set=t.531005324&type=3&theater >.....	144

LISTA DE APÊNDICES

Apêndice 1 - Roteiro para a realização dos grupo de discussão :.....	160
Apêndice 2 - Questionário.....	161

SUMARIO

INTRODUÇÃO	1
<u>1 PANORAMA DOS ESTUDOS DE COMUNIDADES NEGRAS DO PACÍFICO COLOMBIANO E CONTEXTUALIZAÇÃO DA SUA REALIDADE</u>	<u>9</u>
1.1 TENSÕES ÉTNICO-TERRITORIAIS E SOCIO-RACIAIS NOS ESTUDOS DE POPULAÇÕES NEGRAS NA COLÔMBIA	10
1.2 ALGUMAS QUESTÕES SOBRE OS ESTUDOS AFRO-COLOMBIANOS EM CONTEXTOS URBANOS	14
1.3 CONTEXTO SOCIAL, CULTURAL E POLÍTICO DO PACÍFICO COLOMBIANO: ALGUMAS APROXIMAÇÕES	17
1.3.1 CONFLITOS TERRITORIAIS NO PACÍFICO COLOMBIANO: DIMENSÃO POLÍTICA	18
1.3.2 MUNICÍPIO DE GUAPI: POPULAÇÃO E TERRITÓRIO, ENTRE O URBANO E O RURAL	20
1.3.3 RELAÇÕES SOCIAIS E CULTURA EM GUAPI	22
1.3.4 AS INFLUÊNCIAS DAS MÚSICAS DA DIÁSPORA <i>LATINO-CARIBEÑA</i>	24
1.4 RAP FOLKLORD E CHONTA URBANA: BASE EMPÍRICA DA PESQUISA	28
<u>2 PERSPECTIVA COMUNICACIONAL: MAPA DAS MEDIAÇÕES, INTERCULTURALIDADE E SUBJETIVAÇÃO POLÍTICA</u>	<u>36</u>
2.1 CARTOGRAFIA DO COMUNICACIONAL E INTERCULTURALIDADE	36
2.1.1 AS MEDIAÇÕES COMUNICACIONAIS DA CULTURA	41
2.1.2 COMUNICAÇÃO E SOCIA(BI)LIDADE	41
2.2 JOVENS: DESCONSTRUINDO DISCURSOS OFICIAIS	45
2.2.1 JOVENS: ATORES E SUJEITOS SOCIAIS DO DESORDENAMENTO CULTURAL	48
2.2.2 JOVENS E ESTILOS NAS MÚSICAS DA DIÁSPORA	54
2.3 NOTAS ABERTAS: UMA REFLEXÃO SOBRE OS MODOS DE SUBJETIVAÇÃO QUE INVOCAM OS ESTUDOS SOBRE JOVENS, COMUNICAÇÃO E POLÍTICA	60
2.3.1 TRADUÇÃO DE MUNDOS E PRODUÇÃO DE CENAS DISSENSUAIS COMO MODOS DE SUBJETIVAÇÃO	69
<u>3 DESAFIOS E TENSÕES DOS ESTUDOS SOBRE JOVENS: ENTRE MODELOS INTERPRETATIVOS E OS CONTEXTOS DA REALIDADE DA CULTURA NEGRA EM CALI</u>	<u>75</u>
3.1 MAPA METODOLÓGICO:	75
3.2 TÉCNICAS DE COLETA DE DADOS	78
3.2.1 GRUPO DE DISCUSSÃO	78
3.2.2 ENTREVISTAS NARRATIVAS	80
3.2.3 OBSERVAÇÃO PARTICIPANTE	81
3.3 PESQUISA DE CAMPO E REALIZAÇÃO DOS GRUPOS DE DISCUSSÃO	82

3.3.1	O CONTATO COM <i>RAP FOLKLORD</i>	82
3.3.2	O CONTATO COM <i>CHONTA URBANA</i>	84
3.4	CARTOGRAFIA DAS MÚSICAS DA DIÁSPORA: MEDIAÇÕES NA FORMAÇÃO DOS GRUPOS	
	<i>CHONTA URBANA E RAP FOLKLORD</i>	85
3.4.1	A FORMAÇÃO DO GRUPO <i>CHONTA URBANA</i>	87
3.4.2	FORMAÇÃO DO GRUPO <i>RAP FOLKLORD</i>	100
4	<u>MEDIAÇÕES NA CONFIGURAÇÃO DA CULTURAL JUVENIL NEGRA ATRAVÉS DAS MÚSICAS DA DIÁSPORA</u>	109
4.1	MÚSICA E SOCIALIDADE: TRADUÇÕES, RECONFIGURAÇÕES E EMBATES ENTRE PRÁTICAS TRADICIONAIS E PRÁTICAS JUVENIS	109
4.2	CIDADE, MODELO INFORMACIONAL E SOCIALIDADE	121
4.3	POÉTICAS DO COTIDIANO	131
4.4	OS EMBATES NO PROCESSO DE CONSTRUÇÃO COLETIVA: HÁ UM MOVIMENTO MUSICAL AFRODESCENDENTE URBANO?	141
	<u>CONSIDERAÇÕES FINAIS</u>	150
	<u>REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS</u>	155

INTRODUÇÃO

São diversos os processos que as comunidades negras promovem dentro da cidade de Cali para fazer visíveis suas práticas culturais. Estas se fundamentam sobre os sentidos de pertencimento que estabelecem como grupo étnico, referente de resistência e base de sua história, excluída da constituição do Estado-nação. Esta cidade, localizada no sudoeste da Colômbia, com uma população total de 2.075.380¹, é considerada a capital do Pacífico, por ser epicentro de recepção da maioria de população negra que provêm dos departamentos² de Nariño, Cauca, Valle e Chocó, territórios cuja zona de litoral, desde a fronteira com Ecuador ao sul, até o Panamá, no norte, compõe a região do pacífico (Agier et al., 2000, p.30). Assim, segundo pesquisas feitas durante o ano 2000 (Agier et al., 2000), se estabeleceu que 30% da população que habita a cidade é negra ou afrodescendente. No ano de 2010, de acordo com o “*escritório*” de assuntos afrocolombianos da Prefeitura Municipal de Cali, a população afro correspondia a 60%, em contraste com a cifra de 26,4% reconhecida oficialmente pelo DANE (Departamento Administrativo Nacional de Estatística) segundo censo de 2005.

A música do pacífico se tornou, nesta última década, um dos pilares de reconhecimento das populações afro-descendentes, como também se revelou como forma de expressão e configuração subjetiva, sendo que o cenário de maior visibilidade de grupos e artistas é o Festival *Petronio Álvarez*³. O foco de nossa pesquisa centra-se na produção musical de jovens migrantes negros, que atualmente habitam na cidade de Cali e que misturam ritmos tradicionais do pacífico com ritmos de circulação global. Essa mistura é por nós denominada de músicas da diáspora, para expressar um movimento em duas vias: por um lado, seus trânsitos e apropriações de distintos estilos e ritmos de matriz afrolatinocaribeña e, por outro, suas trajetórias num contexto urbano;

¹ Dados obtidos no livro Censo nacional 2005. Disponível em: <<http://www.dane.gov.co/index.php/poblacion-y-demografia/censos>>, acesso em 30 julho de 2013.

² O território da Colômbia está dividido política e administrativamente em trinta e dois departamentos, dentro dos quais estão distribuídos os 1.123 municípios que compõem a nação.

³ Festival de música tradicional dos povos da região pacífico, realizado na cidade desde 1996. Consolidou-se tanto como cenário de encontro dos migrantes da região como um espaço de reconhecimento da cultura da costa pacífica diante do país e do mundo. Para mais informações, ver: <<http://www.festivalpetronioalvarez.com/acerca.html>>.

dinâmicas híbridas na sua construção subjetiva e determinantes na sua produção cultural.

De maneira geral, a população juvenil no seu conjunto é mais receptiva às inovações tecnológicas e sua experiência atual está intimamente ligada a todos os repertórios de imagens, símbolos, objetos que circulam de maneira global através das telas do computador ou da televisão, assim como das vitrines dos centros comerciais. Suas trajetórias cotidianas sofrem a influência tanto das redes virtuais, como das suas travessias urbanas. Neste panorama aparece, na Colômbia, a experiência de dois grupos musicais de jovens e adultos jovens migrantes da região sul do pacífico (município de Guapi), o primeiro deles chamado *Rap Folklord* e o segundo *Chonta Urbana*. Mesmo que ambos apresentem percursos diferentes, o primeiro criado na cidade de Cali e o segundo originado no município de Guapi, os dois se caracterizam por misturar ritmos urbanos, especificamente, *o rap* e o *reggaeton* com ritmo do pacífico sul. Desde começos do século XXI podemos ver o surgimento de um processo de experimentação entre estes ritmos dentro do município de Guapi, mas ligado também a um cenário mais amplo de massificação de estes estilos, sendo referente a agrupação Chocquibtown.

A fusão musical considerada por estes jovens como uma prática de laboratório se constitui numa experiência inédita de produção musical que os vincula com festivais locais do litoral pacífico e de cidades como Popayán e Cali, configurando uma cena bastante precária e intermitente, revelando a instrumentalização das políticas culturais que não transcendem o eventual. Mesmo assim, tal fusão foi se tornando possível mais pela sensibilidade destes jovens há mistura de sonoridades diversas, que não achavam lugar nos cânones existentes.

As duas bandas são relevantes para esta pesquisa, porque provêm de uma região representativa das músicas do pacífico sul, como é o município de Guapi, caracterizada também pelo reconhecimento dos seus músicos no Festival Petronio Alvarez e outros cenários internacionais, como dos processos pedagógicos do ensino das músicas tradicionais de marimba, em particular possível pelo esforço e a gestão do músico e docente Hector Sanchez em finais da década de 1990.

No percurso da pesquisa vimos como os jovens de ambas as bandas envolvidas nesta dinâmica da fusão de ritmos criam cenas de produção cultural que permitiram uma readequação nas relações sociais, de produção e de saber dentro dos setores de músicos da sua região, instituições públicas, imaginários sociais hegemônicos e outros regimes de produção musical. Com ambas as bandas foi possível caracterizar um processo

inédito de tradução de seus mundos a outros, através do que eles pensam e sentem como músicos jovens negros, ao expressar as dificuldades para fazer reconhecidas suas propostas coletivas, para garantir a sustentabilidade da banda, enfrentar representações históricas que concebem pejorativamente os sujeitos negros e ganhar um lugar de visibilidade dentro da cidade de Cali, revelando um cenário partilhado e ao mesmo tempo cindido, questionando uma sociedade culturalmente homogênea pela emergência de outros regimes sensíveis sonoros. Destacamos de ambas as bandas sua relevância para esta pesquisa por “refletirem” e caracterizarem um processo que se apresenta num momento decisivo e dos mais desafiantes para a maioria delas, porque suas expectativas podem se desmanchar num conjunto de obstáculos que encontram na sua construção coletiva e nas suas experiências individuais.

Consideramos relevante investigar através das experiências destes jovens quais são os modos de interação gerados em contextos e situações urbanas particulares, vistos como lugares nos quais se configuram processos de construção de subjetividades. Quer dizer, interessa-nos olhar para os modos a partir dos quais esses jovens questionam os lugares que os posicionam como sujeitos passivos para se nomearem como sujeitos de ação, reconhecendo a diversidade de práticas e seu potencial criativo ao se colocarem entre identidades e socialidades atribuídas e os horizontes em que seus corpos e vozes propõem lugares e formas inéditos de “ser e estar” com o outro.

Os estudos sobre jovens aqui adotados como ponto de partida de nossa reflexão seguem o conjunto de uma perspectiva sociocultural latino-americana originada no final da década de 1990 (Reguillo, Margulis & Urresti, Salazar entre outros) e que continua esse caminho em pesquisas recentes, sobretudo aquelas realizadas por Weller (2011), Dayrell (2005) e Herschmann (2005; 2009; 2013). Tais investigações têm o intuito de fazer visível o conjunto de interações sociais que garantem modos de produção cultural em que a música tem um lugar de destaque. Isso se deve ao fato de que a música é um âmbito de luta simbólica, proposto pelos jovens para comunicar e relatar as histórias de suas realidades diversas, com um destino, em várias ocasiões, desfavorável, uma vez que essas histórias tendem a ser apagadas e/ou eclipsadas pelos dispositivos midiáticos e instituições oficiais. Na relação dos jovens com a música, se percebe formas de socialização para fazer frente aos limites materiais, ao desrespeito e à exclusão social, explorando na prática sua criatividade, sua linguagem como modo de re-significação constante da sua cotidianidade. Desta maneira, se busca questionar o estigma social e

acadêmico que representa e identifica os jovens como “carentes”, “marginais” e “desocupados”.

Por outro lado, os estudos sobre jovens e músicas, direcionados quase sempre para a definição de vínculos de pertencimento a *grupaldades* específicas, colocando sua atenção na manifestação desses jovens através de artefatos, estilos, indumentárias, seus consumos e usos, por exemplo, os *mods*, os *teady boys* e *skin heads*, debruçaram-se nas últimas duas décadas sobre o movimento hip-hop e o rap, encontrando nesta expressão um âmbito de luta contra as condições de desigualdade e de segregação socio-racial.

As caracterizações e estudos sobre jovens vinculados a estes movimentos são consideráveis, o que permite certa consistência metodológica, por ser um terreno relativamente estável e já explorado. Mas, o que acontece quando a base empírica que define o objeto de estudo não manifesta uma estabilidade por causa de seu trânsito entre diferentes ritmos musicais? É possível falar de um movimento de jovens não engajados a nenhum tipo de grupaldades de trajetórias mais longas e definidas? Tais questões são vitais, sobretudo quando consideramos que a experiência coletiva dos jovens migrantes negros está em processo de consolidação. Nossa pesquisa não se insere numa busca por inscrever a trajetória dos jovens em alguma *grupalidade* específica que defina um tipo de pertencimento e vínculo identitário. Estamos mais preocupados em explorar os modos de subjetivação fruto da interface entre arte (música), política (ações informais e institucionais) e processos de desidentificação que se revelam ao atentarmos para o caráter dinâmico, “fluido” e criativo que caracteriza o modo de esta realidade nos interpelar.

Ao nos aproximar do mundo dos jovens afrodescendentes, esta pesquisa quer problematizar concepções que ainda inserem a cultura popular dentro de estruturas inamovíveis, para colocá-la em um contexto histórico e social, no qual se conjugam diversas mediações, incluindo as indústrias culturais, fatores de espetacularização próprios do ambiente comunicacional contemporâneo, instâncias do mercado global e, por sua vez, memórias, vínculos afetivos, quadros de valores e representações locais. Pensar a cultura popular juntamente com as mediações que a tornam possível, nos permite endereçar reflexões para além de análises mecânicas dos processos comunicativos, às vezes, “desencarnadas” e sem sujeitos: a idéia é expor argumentos que superem a tônica da denúncia e a idéia de *reprodução de forças da estrutura*, e compreender nesses embates os sentidos produzidos.

Sentidos esses que talvez não cumpram as expectativas das plataformas de lutas militantes; sentidos que podem ser espetacularizados e exotizados pela mídia e pelas indústrias culturais para se tornarem produtos rentáveis. Essas duas posições são diferentes, mas, paradoxalmente, ambas se apóiam no mesmo lugar comum da ambivalente concepção de afirmação e negação (ao mesmo tempo) do povo como sujeito social. Contudo, são necessários deslocamentos epistemológicos para superar os dualismos e as fronteiras entre campos de saber e sentir, pois limitam muitas vezes o fazer e a prática dos movimentos sociais.

A proposta teórico-metodológica desta pesquisa destaca a voz, as vivências e a produção cultural de jovens negros, migrantes em Cali para se aproximar do contexto em que desenvolvem suas interações comunicativas, seus vínculos sociais e suas práticas artísticas. Através do uso dos métodos de grupo de discussão e entrevista narrativa, a pesquisa empírica busca conferir visibilidade e textura às interações e testemunhos desses jovens, de modo a tentar compreender os sentidos práticos (Weller, 2011, p.15) que constroem na sua cotidianidade, perpassada por matrizes culturais e por mensagens e imagens das indústrias culturais, fazendo com que seu cotidiano se configure como um campo complexo de estudo. A politização do cotidiano desses jovens associa-se, inicialmente, à reivindicação que Jesús Martín-Barbero (2009, p.15) faz à própria noção de política: é preciso, segundo ele, que a política “recupere sua dimensão simbólica - sua capacidade de representar o vínculo entre os cidadãos - para enfrentar a erosão da ordem coletiva levada a cabo pela hegemonia da razão comunicacional”.

Assim, explorar as formas de sociabilidade e modos de subjetivação de jovens negros e pertencentes a grupos musicais na cidade de Cali abre o escopo dos estudos da população negra ao traçar, no campo da comunicação, toda a trama das relações tecidas pelos jovens na cidade expressas nas músicas da diáspora e que são difíceis de interpretar pela via de perspectivas socio-raciais e étnico-territoriais.

Interessa nesta pesquisa olhar para as experiências destes sujeitos inseridas num complexo meio social, que inclui diversos âmbitos e dimensões socio-históricas em tensão e nas quais eles são situados. Além disso, tais experiências são também fontes de resignificação e hibridação, e inclusive de desidentificação: em outras palavras, de deslocamentos de um comum consensual e do distanciamento crítico de diferentes discursos públicos que os nomeiam como negros, exóticos, afrocolombianos. Olhar para os seus contextos de vida, para os cenários que eles criam e configuram de modo a se

posicionarem como sujeitos de fala, é um exercício também do pesquisador por questionar (e questionar a si mesmo) o regime perceptível que guia nossa forma de ver e de enunciar sobre estes jovens. Pelo anterior nossa pesquisa se desenvolve respondendo a três hipóteses:

- 1) Mostrar a relevância da fusão de sonoridades tradicionais e globalizadas para ressignificar o cotidiano dos jovens negros. Além disso, desejamos revelar como a mistura de ritmos trouxe de volta os jovens para o âmbito da música do pacífico;
- 2) A pesquisa aposta na política que age através do sensível, ressaltando a partilha do comum e a desidentificação promovida pela fusão de sonoridades, pela visibilidade que os grupos conferem a si mesmos e que os coloca em cena, gerando uma demanda de inserção (inclusive comercial) no cenário nacional;
- 3) O papel dos Festivais em promover circuitos paralelos de divulgação, visibilidade e de projeção das identificações híbridas. É nos Festivais que as traduções culturais adquirem ampla difusão.

Estruturamos a dissertação em quatro capítulos. Neles, estão envolvidas as questões que desejamos aprofundar, com o intuito de contribuir aos estudos sobre jovens que envolvem um diálogo entre diversos campos de saber: no nosso caso, uma intercessão entre comunicação, cultura e política.

No primeiro capítulo, realizamos um percurso que confere destaque a algumas questões que, a nosso critério, são essenciais quando se trata de discutir os modos em que são representados os jovens e as comunidades negras na Colômbia. Tal percurso considera os temas vistos como básicos para uma “tradição” de pensamento que ocupa um lugar significativo nas lutas das populações negras por seu reconhecimento étnico. Contudo, é pertinente também assumir os desafios que implica hoje nos aproximarmos das realidades da população afrodescendente em relação às mudanças contextuais e sociais, sobretudo naquilo que as conecta com as dinâmicas diaspóricas em contextos urbanos, questão determinante para esta pesquisa. Em segundo lugar, dentro desse capítulo, trazemos uma descrição do contexto social, político e cultural do litoral pacífico e, principalmente, do município de Guapi, porque acreditamos ser importante dar conta das dinâmicas sociais em que estão inseridos os jovens, mostrando-os como indivíduos que ocupam um lugar num espaço-tempo específico, para finalmente fazer a apresentação de ambas as bandas, *Rap Folklord* e *Chonta Urbana*, e dos perfis de seus integrantes.

No segundo capítulo, nos detemos em detalhar nossa abordagem teórica, trazendo um diálogo com os estudos de comunicação e cultura na América Latina, com o intuito de construir um mapa das mediações, por meio do qual consigamos compreender a realidade dos jovens migrantes afrodescendentes do litoral pacífico na cidade de Cali e evidenciar como estão inseridos em processos de interculturalidade. Sob esse olhar, buscamos caracterizar os jovens latinoamericanos, realizando uma trajetória que perpassa as múltiplas questões que suscitam um debate com os diferentes modelos e perspectivas desenvolvidas a partir das instâncias oficiais e institucionais. Nesse debate, interessa-nos compreender o lugar dos jovens como sujeitos sociais, o valor da sua produção musical e do cenário musical como lugares significativos de expressão e constituição de modos de subjetivação. Ao conferir destaque a esta questão dentro de nossa pesquisa, trazemos as reflexões que entrelaçam estética e política pelo viés do pensamento de Jacques Rancière, por oferecer ferramentas de análises que nos permitem olhar outros aspectos das manifestações estéticas dos jovens, sobretudo ao nos instigar a indagar como os sujeitos são situados em sociedade, como os corpos e vozes se sujeitam a ou se deslocam de um lugar designado.

No capítulo três, através das falas dos jovens, construímos uma cartografia das músicas da diáspora que liga o litoral pacífico com a cidade de Cali, com o propósito tanto de mostrar as mediações que perpassam as experiências destes jovens ao se envolverem com a produção musical (o que abrange os embates e conflitos no processo de construção coletiva de ambas bandas), quanto de mostrar o lugar significativo dos métodos qualitativos na coleta de dados, destacando nos depoimentos dos jovens os modos como pensam e constroem o mundo que habitam. Este capítulo, mesmo que não tenha o propósito de definir a *cena musical ou circuitos musicais*, mostra parcialmente o contexto das músicas fusão no litoral pacífico, e se detém em destacar a produção musical destes jovens como uma experiência inédita. Tal ineditismo se dá no sentido de serem eles mesmos que assumem a possibilidade de explorar a fusão musical, seja de maneira artesanal, ou à margem do cânone profissional de produção, configurando outros registros sensíveis que não se encaixam na ordem dos “purificadores”, isto é agentes encarregados de traduzir a diferença na lógica do *mainstream* musical.

No capítulo quatro, nos detemos em explorar a experiência dos jovens na cidade, que analisamos para compreender os modos distintos de ser jovens negros em um contexto urbano migratório. Nossas análises nos permitem argumentar o valor do cotidiano como lugar que os mesmos jovens constroem para se encontrar e se fazerem

visíveis num espaço urbano como sujeitos particulares, ao reivindicar esse lugar “entre”, desde o qual se posicionam na cidade, através da criação de cenas que remetem tanto à sua produção musical, quanto a seus espaços de reinvenção cotidiana (boates, festas, etc), linguagens e performances dos corpos. Assim, seus testemunhos e músicas são significativos para o momento de caracterizar suas ações coletivas e configuração de lugares de subjetivação. Vemos, também, como esse processo criativo é perpassado por dimensões institucionais e sociais que tornam difícil, senão impossível a criação de possibilidades de os jovens agenciarem modos de subjetivação outros, que não se desmanchem na hegemonia da razão comunicacional.

Nossa pesquisa adquire relevância social e política, porque se propõe questionar as discussões sobre a cultural popular e os movimentos sociais, mergulhadas num *exotismo*, ou num *elitismo cultural*, apagando por disputas ideológicas as vozes que comunicam realidades particulares. Tentamos uma busca de outros registros para olhar o conflito, indagando as ambivalências, o que acontece entre o mercado, os dispositivos de gestão e o agir político (De Tommasi, 2013, p.11).

1 Panorama dos estudos de comunidades negras do pacífico colombiano e contextualização da sua realidade

Antes de desenvolver nosso marco conceitual para definir o objeto de estudo dentro de uma perspectiva comunicacional é importante apontar uma breve descrição de um panorama dos estudos de comunidades negras, revisando algumas perspectivas que envolvem questões sobre a configuração da identidade negra na Colômbia. Também é preciso contextualizar a realidade social, política e cultural do litoral pacífico, lugar de procedência dos jovens afro-descendentes que integram os grupos musicais aqui investigados.

Iniciamos, então, refletindo acerca dos tópicos que consideramos mais importantes e que convocam uma longa tradição de estudos sobre comunidades negras, produzidos, na sua maioria, na área da Antropologia. Opta-se por destacar brevemente aspectos que têm caracterizado o debate intensificado sobre a identidade negra nos anos 90, que relaciona as concepções sobre o étnico e o racial, na sua vinculação com África ou na sua particularidade histórico-social no contexto da Colômbia, já que é uma discussão que desemboca nos estudos recentes sobre estas populações em contextos urbanos, os quais interessam particularmente a esta dissertação.

A investigação de Agier et al. (2000) é um importante ponto de partida para nos auxiliar na compreensão dos modos de ser e viver das populações negras em contextos urbanos da Colômbia. Tal estudo indaga pelo significado de ser mulher e homem negros na cidade de Cali, deixando um marco de referência sobre a reconfiguração da identidade ao mostrar os lugares de tensão entre matrizes culturais tradicionais e os âmbitos urbanos e referentes de sentido de circulação global.

Interessa-nos enunciar este debate sobre os processos de construção de identidade das populações negras, primeiro, porque são vários os chamados para ampliar as perspectivas e focos de pesquisa centrados sempre em zonas rurais e fluviais. Segundo, porque buscamos refletir, para além de nossa experiência cotidiana, acerca da ideia de que as dinâmicas de migração das populações negras para a cidade estão cultivando processos de construção de subjetividades e de configuração de atores e regimes de enunciação outros, assim como de formas expressivas e práticas socio-culturais que devem ser compreendidas por sua relevância social e política para a cidade

de Cali, ancorada ainda em imaginários oficiais de retorno a um passado, pressuposto da *fonte* de uma essência perdida.

Como uma maneira também de reconhecer que os jovens que fazem parte do corpus empírico desta pesquisa não podem ser definidos como pertencentes a uma *subcultura*, *contracultura* ou *grupalidade* à margem de sistemas de representações hegemônicas, processos históricos e estruturas socio-culturais, realizaremos uma descrição do mundo do qual provêm e do lugar que os recebeu como migrantes. Esse contexto está perpassado por linhas de força que configuram disputam o poder sobre o território, entre elas: as políticas neoliberais dinamizadas pelos programas de desenvolvimento do governo; a força econômica derivada do narcotráfico e da guerra, que se torna mecanismo de reprodução do modelo capitalista e projeto de nação das elites andinas; e a modernidade *euro-colombiana* (Grueso et al., 2000).

Por outro lado, este capítulo terá em conta a cultura tradicional que ainda resiste em desaparecer nesta região do litoral pacífico, centrando-nos no município de Guapi, lugar de origem dos jovens negros migrantes, descrevendo os âmbitos que compõem seu espaço-tempo e ritmo de vida, salientando a música como primordial para sua ritualização, uma vez que ela outorga sentido à sua existência fortemente ligada ao entorno natural. Por sua vez, ganham destaque dinâmicas acentuadas de modernização e midiaticização, que tornam inevitável um “contato mais direto” com o resto do mundo, explorando o papel do fenômeno da globalização dentro da música.

Apresentamos, por último, os dois grupos musicais e os perfis dos seus integrantes, dados que compõem a base empírica do trabalho, realizando uma breve descrição de sua trajetória - que será aprofundada no capítulo 3 - com o objetivo de analisar as formas de socialidade e as práticas comunicativas dos jovens por nós investigados.

1.1 Tensões étnico-territoriais e socio-raciais nos estudos de populações negras na Colômbia

Nos centros urbanos da Colômbia se concentra 57.8% das comunidades afro-descendentes do país. Existem também dados que revelam, nessa população, uma composição mais juvenil que em relação ao resto da população colombiana, sendo as cidades mais importantes de sua recepção: Cali, Cartagena, Bogotá, Medellín e Pereira (Urrea et al, 2004, p.225-232). Contudo, uma das ausências nas investigações sobre afro-colombianos, superada somente há pouco tempo, corresponde aos estudos urbanos

(Pardo, 2004, p.10). Cali é a cidade que registra maior nível de migração e densidade demográfica da população negra, por ser o centro urbano mais próximo do porto de Buenaventura, o qual funciona como uma ponte de conexão dos municípios da região do pacífico e o interior do país⁴.

Para a cidade de Cali em particular, o estudo realizado por Agier et al. (2000) retoma a categoria socio-racial para demonstrar como os instrumentos da enquete feita no censo de 1993 não conseguiram fazer visíveis as populações negras em contextos urbanos devido a sua ênfase na dimensão étnico-territorial da identidade⁵. Esta análise permite compreender que a realidade destas populações é perpassada por fatores de exclusão, segregação e discriminação gerados por dinâmicas sociais urbanas as quais incidem na construção da sua identidade (a difícil inserção ao mercado laboral, a educação e a saúde).

Deste modo, mostram como o racial é determinante na compreensão das condições sociais destas populações, destacando as proximidades, distâncias, similitudes e desvantagens com uma população mestiça. A partir desta perspectiva, as reflexões feitas por esses autores também concebem a construção de ser homem e mulher negros num contexto urbano, particularmente na cidade de Cali, como um processo dinâmico, permeado por diferentes condições sociais, chamando a atenção às inadequações dos estudos tradicionais sobre negritudes, centrados no rural e na construção da identidade ligada ao território.

O estudo de Agier et al. (2000) também analisa a concentração da população negra nas zonas mais pobres da cidade: uma localizada ao oriente, denominada *Distrito de Aguablanca*; e outra ao ocidente, conhecida como a *Zona de Ladera*. Este tipo de discriminação e segregação social gerou uma autopercepção de “guetto” nos bairros populares do oriente de Cali. Essa palavra refere-se a lugares com diferentes níveis de

⁴ Cali é uma cidade atraente pelas promessas de melhores condições laborais, ligadas a um passado de progresso industrial hoje cada dia mais precário, mas que se reproduz no imaginário social. Como exemplo, no 2013 duas tradicionais empresas estrangeiras na cidade fecharam sua produção. Por sua vez, o fenômeno migratório nesta cidade não é nada novo, pelo contrario é um processo histórico que começou nos anos 50, sendo determinantes as políticas internacionais “desenvolvimentistas” e os interesses da elite local. A cidade se tornou alvo de investimentos de capital estrangeiro, de estratégias de industrialização e da população rural que fugia do “fenômeno da violência” pela luta pelo poder entre liberais e conservadores.

⁵ Consolidada a partir da lei 70 de 1993 na qual a relação identidade-território foi uma simbiose fundamental para o reconhecimento dos afro-descendentes como grupo étnico e a formalização de titulação de terras nas zonas rurais. Por outro lado, na prática, a implementação da lei dinamizou conflitos territoriais, reordenando o ambiente político, de modo que o “recurso” território se torna objeto de competição e ferramenta de poder entre as populações (Hoffmann, 2002, p.16).

pobreza, misturas interraciais, falta de emprego e precários serviços de educação e saúde.

Outro elemento importante que permite caracterizar a população negra em relação com a cidade de Cali é sua definição como capital do pacífico, que promoveu a aparição de “Sextas-Feiras do Pacífico” nos bairros do oriente da cidade. Tais eventos configuram um espaço dinamizado ao redor da música tradicional do pacífico, com presença da salsa e até performances de hip-hop. Este imaginário do *cosmopolitismo caleño* em torno do pacífico já criou e movimentou distintos espaços nos quais as comunidades *afro* podem expressar suas práticas culturais.

As indagações finais deste estudo colocam em destaque a noção de identidade pensada a partir de uma dimensão política e cultural para discutir e questionar o ponto de vista essencialista⁶ de tratar a identidade. Sua dimensão política discute os conflitos ao redor da luta pelo território que tomou outras conotações a partir da lei 70, gerando a mobilização de distintos atores sociais (camponeses, proprietários da terra, comerciantes, bases sociais, instituições e organizações).

A dimensão cultural enfatizada em eventos como esses apresenta várias facetas, que se configuram como mediação da construção da identidade nas comunidades negras. Por sua vez, o rol da memória, a mercantilização da cultura, os elementos simbólicos (festas, cerimônias, carnavais, rituais e atuações artísticas) e a produção de imagens sobre a cultura do pacífico, situam a construção da identidade não apenas numa determinação territorial (que entra em jogo com as dinâmicas urbanas), mas também na geração de processos de produção de uma cultura negra que corresponde ao contexto de uma modernidade globalizada, enquanto a cidade é receptora de imagens, discursos, sentidos de circulação mundial, que viram referentes para estas populações.

Um balanço sobre estudos a respeito das comunidades negras na Colômbia (Pardo et al., 2004, p.13) reconhece a ausência de investigações sobre estas populações em contextos urbanos, sendo a investigação já descrita de Agier et al. (2000), um caminho para compreender a realidade das comunidades negras na sociedade colombiana contemporânea, pois os autores retornam ao racial para fazer visíveis os processos e dinâmicas de exclusão social e econômica. O fato de fundamentarem sua análise sobre esta categoria dialoga com uma tradição de estudos sobre comunidades afro-colombianas que tem produzido, a partir de distintos lugares epistemológicos, o

⁶ O ponto de vista essencialista coloca a identidade como um fato primeiro, independente em si mesmo e causa, por sua vez, de diversos fenômenos sociais e culturais (Agier et al., 2000, p.68).

significado da identidade negra colombiana, enfocada numa reivindicação étnico-territorial. Tal demanda se articula a debates que começaram muito antes da promulgação da lei 70⁷ e que acompanharam as lutas dos movimentos sociais.

Os debates gerados sobre o vínculo da África com a América Latina têm um lugar significativo na literatura sobre a formação das comunidades negras. Nesta discussão, por um lado, se defende a ideia de que os escravizados trazidos ao continente americano compartilhavam inconscientemente princípios culturais que, através de um exercício de memória, se tornaram matéria prima dos diversos traços culturais que hoje compõem as práticas destas comunidades. Assim, se sustenta um enfoque que legitima a cultura negra por seu vínculo direto com a África e não na sua expressão jurídica da abolição da escravidão ou nos processos de mestiçagem do projeto de nação. Reivindica-se a existência de uma cultura negra (definida através da construção da categoria “huellas de africanía⁸”) visível por sua especificidade étnica gerada pela continuidade histórica ligada à África, tornando possível a resistência e a capacidade de organização destes povos submetidos a um regime de escravidão (Restrepo, 2003, p.90-96).

Por outro lado, aqueles que discutem esta tese não buscam negar a existência de um vínculo com África. No entanto, pensam que a cultura negra colombiana é produto de um complexo processo histórico e social que configura um cenário de criação de novas formas culturais, geradas tanto das “huellas de africanía” como da interação e conflito com outras fontes e recursos culturais tanto indígenas como europeus (Wade, 2002, p.249 e 250). Nesse sentido, Wade afirma que:

A “negritude” e “África” têm que se entender num contexto histórico e variável. Isto inclui aspectos como a definição da identidade nacional, o capitalismo transnacional, as políticas locais, a produção acadêmica do conhecimento e a forma como a gente se concebe encarnando diferentes aspectos do patrimônio nacional, expressos mediante práticas corporais...Meu argumento não intenta negar que existem conexões entre África e Colômbia, nem que descobri-las não tenha valor e implicações políticas importantes. Mas, seria melhor dizer que a forma em que África e a negritude têm se construído e lido na Colômbia, torna estes termos tão variáveis que não podemos limitar-nos a desenterrá-los (Wade, 2000, p.274)

⁷ A lei 70, composta por 68 artigos distribuídos em oito capítulos, é criada em 1993 para garantir os direitos coletivos das comunidades negras colombianas ao território e seus recursos naturais. Também foi criada para reconhecê-los como um grupo étnico com direito à sua própria identidade e educação culturalmente adequada e exige que o Estado adote medidas sociais e econômicas que estejam de acordo com a cultura negra (Grueso, et al., 2000, p. 327).

⁸ Pode se traduzir para o português como “rastros ou heranças africanas”.

Até aqui o interesse foi mostrar como o tema da identidade na Colômbia tem sido intensamente discutido desde diferentes perspectivas antropológicas das quais se tem conhecimento até o ano de 2004, mas com certeza continuam fazendo eco no âmbito acadêmico e ainda perpassam as dinâmicas dos movimentos sociais negros⁹. Mais interessante mesmo é salientar que esta discussão influenciou diferentes âmbitos, chegando às instituições políticas e jurídicas do Estado e nas quais se materializou a lei 70; chegou também aos diferentes movimentos sociais que, segundo alguns pesquisadores (Pardo, 2004; Hoffman, 2002), se fortaleceram como grupos étnicos a partir da promulgação desta lei (Wade, 2002, p.245).

1.2 Algumas questões sobre os estudos afro-colombianos em contextos urbanos

O destaque conferido aos estudos afro-colombianos em zonas rurais e fluviais deu centralidade a um enfoque essencialista da identidade negra, gerando representações tanto sociais como políticas que promoveram uma totalização nos seus modos de se fazer visível. Neste sentido, a própria lei 70, pensada para “resolver” o reconhecimento das negritudes rurais, deixou lacunas sobre os vínculos de pertencimento e reciprocidade destes grupos nas cidades. Segundo Agudelo, deste modo:

As representações das populações negras urbanas, como basicamente imigrantes, deslocadas e quase forçosamente apegadas a uma origem que não está na cidade, reduzem a alteridade frente às múltiplas facetas que podem constituir a identidade negra ou, para melhor dizer, as identidades negras (2004,p.174).

Inspirado nas investigações de Stuart Hall e Paul Gilroy, Agudelo sugere uma reflexão sobre as identidades negras em contextos urbanos que concorde com as complexas interações que tecem estes sujeitos, em relação não só à sua experiência com as condições sociais, cotidianas e institucionais que enfrentam, mas também, em relação a seu encontro com pessoas nativas da cidade ou mesmo migrantes que provêm de outras regiões da Colômbia. É preciso também considerar a construção das identidades negras em sua interface com o consumo e a apropriação de imagens e representações de caráter global.

⁹ Eduardo Restrepo não nega a herança africana na cultura negra colombiana, mas sim faz algumas críticas epistemológicas e metodológicas ao modelo analítico de “huellas de africanía” proposto por Ninna S. de Friedemann e Jaime Arocha (1991; 1999) com o objetivo de contribuir ao debate do enfoque afro-americanista. Para mais informações consultar: Restrepo (2003).

Quando nós dizemos que “nem todos vem do rio”, não é só para acrescentar que alguns vêm do mar ou da montanha e que alguns, não poucos, são da cidade, bem seja porque ali nasceram, cresceram e têm sua identificação como cidadãos, senão também porque sendo originários dos rios, dos mares, ou do mato, têm se inserido e têm construído sua identidade negra urbanizada e ela tem se tornado fator central da sua representação como parte da sociedade. São esses “interstícios de ubiquidade” de que fala Inírida Morales (2003) em seu trabalho sobre populações negras em Bogotá, tão necessários para compreender o processo de identificação das populações negras na cidade como agentes não exógenos a sua construção (Agudelo, 2004, p.184)

Por sua vez, Hoffman (2002, p. 21) destaca a cidade como esse “lugar” significativo de uma “nova etnicidade negra”. Para ela, estas populações devem inventar suas próprias pautas, fora dos esquemas elaborados pelas organizações étnico-territoriais. Mas ao não ser a defesa de um território específico sua plataforma de luta, começam a se expressar dentro da cidade através do político e do cultural, buscando e construindo formas de “viver juntos”, gerando sentidos e práticas como um exercício cotidiano de se expressar como sujeitos e enfrentar a injustiça (Hoffman, 2002, p.21).

Agudelo insiste no decorrer de seu artigo sobre a necessidade de pensarmos acerca da densidade da construção da identidade negra urbana ligada a múltiplas fontes e referentes, incluindo, mesmo que não exclusivamente, as fontes tradicionais e as contemporâneas que, em seu processo dinâmico, não permitem que as identidades negras urbanas se esgotem. Agudelo sugere a capacidade de se reconstruir e re-inventar as identidades negras nas mãos destes sujeitos urbanos:

As identidades negras podem articular estes dois aspectos (tradicionais e símbolos globais) e, por sua vez, estar ligadas a expressões culturais e sociais que se compartilham com outros setores não negros com os quais se co-existe na cidade. Mas insistimos em que as identidades negras não se esgotam nem no reconhecimento da ancestralidade africana via pacífico, palenque, caribe ou norte do Cauca, como também não na globalização contemporânea na qual se cruzam diversas mensagens e histórias. Penso que as identidades negras são isso e mais, e seguirão gerando novas possibilidades e expressões de ser negro, de ser afrodescendente (Agudelo, 2004, p.184)

Esse autor considera que a possível essencialização cultural, promovida por movimentos sociais, e às vezes por intelectuais e programas institucionais/estatais, afeta fortemente a mobilização social e política, porque pode operar como um fator de bloqueio para que a mensagem política consiga sensibilizar a maioria das populações negras ou invisibilizar setores não considerados representativos desta perspectiva. Nesse sentido, o argumento de Agudelo faz referência ao fato de que

[...] tanto as ciências sociais como os movimentos políticos negros estão longe de atingir, por meio de seus estudos e discursos, as maiorias de população afrodescendente dispersas nas grandes concentrações urbanas do país. Portanto, os estudos sobre as populações negras devem ir mais na procura da forma como vivem sua diferença – auto-assumida ou determinada pela sociedade. Essas maiorias que ainda não integram o mundo de associações, organizações, colônias e demais instâncias de sociabilidade, mas que se reproduzem na consciência de ser negro (Agudelo, 2004, p.185).

Hoffman afirma que aquelas práticas sociais e culturais que convocam as negritudes na cidade são processos heterogêneos e diversos de construção subjetiva, ou seja de ser negro em contextos urbanos, localizados além de categorias territoriais e critérios raciais. Assim, faz sentido uma dimensão étnica que inclui diferentes indivíduos e grupos que não estariam vinculados à associação político-jurídica de identidade-território, lugar que marca limites em função de categorias fenotípicas, mas, relacionados a práticas, processos e situações ante realidades complexas e flutuantes. Portanto, as identidades negras na cidade se inserem nessa “nova” dinâmica, na qual um território pode adquirir múltiplos significados e configurar vários conflitos, assim como os indivíduos podem reivindicar a pertença a distintos territórios e ser negro de distintas maneiras em cada um deles. Sob esse aspecto, “é negro ou negra aquele que se sente como tal. E esse sentimento se constrói em negociações constantes entre indivíduos e grupos que se apresentam e representam frente ao outro, em múltiplos âmbitos” (Hoffman, 2002, p.22).

Expostos alguns dos tópicos que podem definir, segundo nosso critério, um debate vital com uma tradição de pensamento ao redor da questão das identidades das comunidades negras, torna-se imperativo ampliar o leque de perspectivas para cobrir a complexidade deste tema quando se trata de refletir sobre as populações afrodescendentes na cidade. É preciso também, ligar a esta reflexão os contextos socio-históricos que convocam diversos processos e atores, no que estão envolvidos os jovens que compõem o corpus empírico da dissertação. Não é possível abrir mão destes contextos quando, na fala dos jovens, emergem reticências que enunciam a incerteza ao decidir migrar de seus povos do litoral pacífico; mas também, quando os caminhos que escolhem são contrários ao que é imposto pelo âmbito da guerra. Um desses caminhos é a produção cultural.

1.3 Contexto social, cultural e político do pacífico colombiano: algumas aproximações

Mencionamos anteriormente que o interesse desta pesquisa é estudar em particular as experiências de sociabilidade dos jovens migrantes do litoral pacífico na cidade de Cali. Por isso, é necessário caracterizar o mundo social, cultural e político de onde eles provêm (e ao qual dão forma por meio de suas interações), de modo a contextualizar diferentes aspectos e “determinações” que explicam as dinâmicas da diáspora e os modos de habitar e recriar sua experiência como jovens na cidade.

Expor-se-ão, em termos gerais, os atores e conflitos produzidos neste território para, em seguida direcionar a investigação rumo à zona do pacífico sul, especificamente o município de Guapi, lugar de origem das bandas musicais *Rap Folklord* e *Chonta Urbana*, que compõem a base empírica de nossa pesquisa.

O litoral pacífico colombiano, chamado também de “província biogeográfica do Chocó” (Agier et al., 2000, p.8), estende-se desde o Panamá e o Golfo de Urabá até o Ecuador e da cadeia ocidental dos Andes ao oceano. Esta área na Colômbia é dividida por sua vez em duas áreas, o Chocó no norte e o Pacífico sul, que abrange três departamentos: Valle del Cauca, Cauca e Nariño. Como zona sul, se diferencia em duas grandes unidades: a composta pelos departamentos de Cauca, cujo centro urbano destacado é Guapi e ao norte, no Valle, o município de Buenaventura. A segunda unidade é o pacífico Nariñense, em limites com o Equador, com centros urbanos como Tumaco e Barbacoas.

Nos cerca de setenta mil quilômetros quadrados que compõem este território, se manifestam múltiplos conflitos e atores sociais, definidos pelo avanço da modernidade capitalista agenciada pelo projeto de nação das elites andinas colombianas, aliadas com multinacionais que encontram nesta área uma riqueza de recursos naturais e grande diversidade biológica para ser explorada. Por sua vez, entram para competir nesta dinâmica, grupos com poder econômico derivados do narcotráfico, os quais inclusive permearam as instituições do Estado desde a década de 1980, acrescentado seu nível de manobra e ingerência no território nacional ao ser beneficiados pelos agentes das instituições ou do poder público. Neste panorama emergem também a diversidade de grupos organizados de afrodescendentes, alguns vinculados a formas tradicionais partidaristas, dependentes de estruturas clientelistas para realizar seus planos de ação, outros, compondo um horizonte de existência na defesa da sua identidade, suas práticas

culturais e o território como base de formas alternativas de uso dos recursos naturais e de desenvolvimento.

Não é objetivo desta dissertação desenvolver uma discussão sobre os conflitos e os processos de negociação e resistência pela defesa de território pelas comunidades negras do litoral pacífico. No entanto, passamos a apontar algumas questões que nos ajudam a caracterizar a região, porque suas dinâmicas influenciam direta ou indiretamente os jovens que fazem parte da pesquisa.

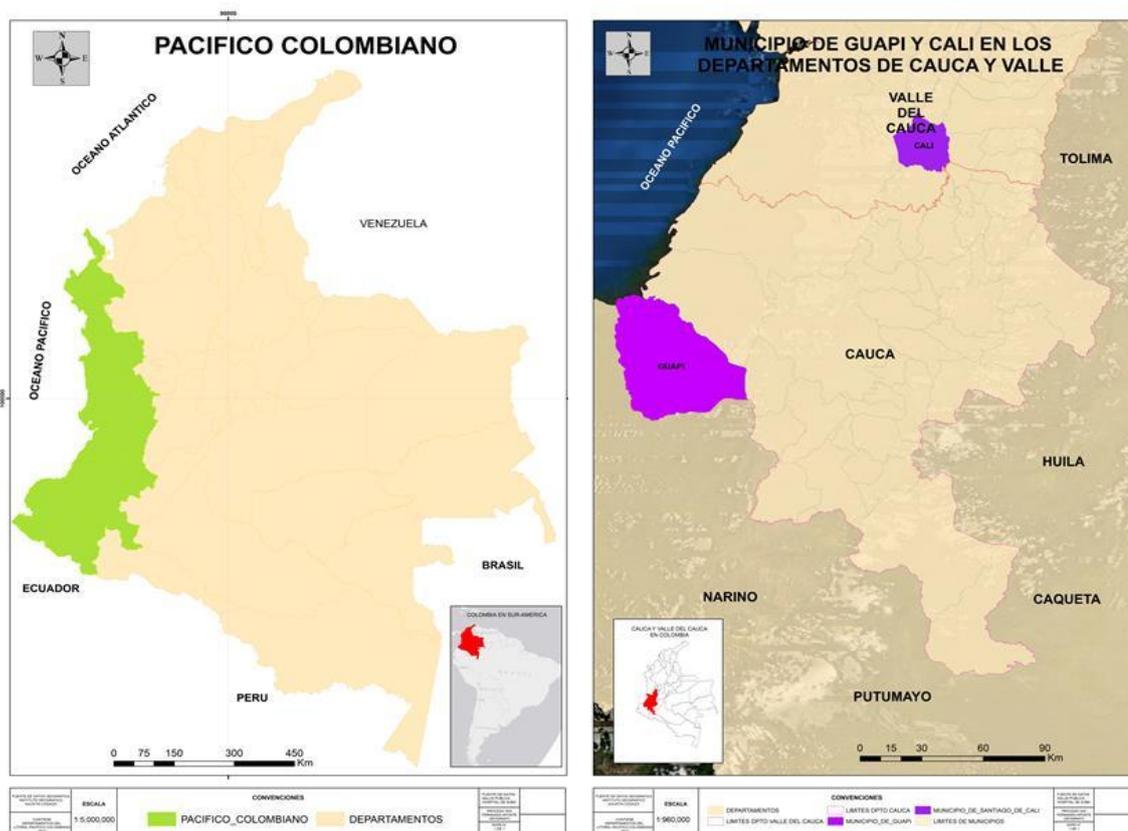


Figura 1. Mapas localizando o litoral pacífico dentro da Colômbia, e os municípios de Cali e Guapi dentro da região do litoral pacífico. Imagem cedida por Fernando Aponte Hincapie, geógrafo Universidad del Valle, 2013.

1.3.1 Conflitos territoriais no pacífico colombiano: dimensão política

Hoffman (2002) considera três tipos de conflitos gerados ao redor dos atores que configuram o território no pacífico colombiano. Para ela o primeiro surge pelo processo de mobilização que a lei 70, de 1993, trouxe ao reconhecer os direitos territoriais das populações rurais e ribeirinhas do pacífico que, organizadas como *Consejos*

*Comunitarios*¹⁰, começaram a adquirir a titulação de terras. Sob esse aspecto, o território revestido de um valor jurídico gerou conflitos internos entre as mesmas comunidades, devido ao fato de que a dinâmica de negociação dos habitantes que aspiram a um mesmo território coletivo ocasiona o nascimento de novas hierarquias nas quais o território é um “recurso ou objeto de competição e, por isso, ferramenta de poder dentro das mesmas populações” (Hoffman, 2002, p.16). Segundo a autora, este ambiente de conflitos locais mostra que o pacífico está entrando numa fase de recomposição e de forte mudança cultural.

O conflito armado na região do Pacífico representa uma dimensão geopolítica pelo fato de que o território é um lugar estratégico para os grupos armados, seja porque seu controle debilita as instituições do Estado, ou porque lhes garante o acesso aos recursos existentes na zona, como os agrícolas e a exploração mineira. Além disso, o conflito armado garante a segurança desses grupos e a consolidação de circuitos e corredores onde circula o mercado das drogas através da conexão destes territórios com fontes fluviais e com o oceano. Na dinâmica da guerra, o controle do território pelos grupos armados passa por cima dos processos étnicos das comunidades negras, sendo mais eficazes as arremetidas militares, com nefastas conseqüências como deslocamentos e massacres, se impondo sobre qualquer outro tipo de ação, arrefecendo o potencial político do movimento negro¹¹.

¹⁰ Existem cinco *Consejos Comunitarios*: Alto Guapi, Rio Napi, Rio San Francisco, Guapi Abajo, os quais vivem conflitos internos em que os referentes simbólicos que dão sentido a seus territórios enfrentam as instâncias legais e jurídicas que os obriga a se assumirem dentro do novo marco legal de direitos.

¹¹ Destacamos aqui que o território com influência das guerrilhas das FARC experimentou, no final do século XX, uma arremetida dos grupos paramilitares, conhecidos como bloco calima, intensificando o conflito armado pelo controle de um lugar estratégico, como é a bacia do pacífico. Hoje, a estrutura da guerra parece ter vida própria, alimentada pela falta de vontade política para acabá-la e, para se reproduzir, emergem diversos grupos armados, entre eles os urabeños e os rastrojos, originados logo depois do processo de desmobilização dos blocos paramilitares entre, 2004 e 2006. Considera-se que a situação de “deslocamentos” massivos das populações rurais e grupos étnicos agravou-se em 1998, quando tanto grupos armados de esquerda como os paramilitares de direita entraram em várias áreas da região. O *grupo Temático de Desplazamiento de las Naciones Unidas* reportou, no ano de 2000, que as Forças Paramilitares das Autodefensas Unidas de Colômbia provocaram entre um 57% e um 63% dos deslocamentos recentes, enquanto as guerrilhas, entre um 12% e um 13%, e grupos não identificados pelo Estado o resto. Também considera-se que 38% dos deslocamentos referem-se a minorias étnicas e no primeiro trimestre de 2001 esse porcentagem aumentou em 80% com respeito ao ano anterior (Escobar, 2004, p.55). Atualmente, esse panorama não mudou muito: mesmo existindo a lei de vítimas promulgada em 2011, muitos camponeses e grupos étnicos que voltaram para seu território se encontraram novamente frente a situações de violência, ameaças e assassinatos por parte de “grupos armados ilegais”. Desde 1985 até hoje o número de deslocados forçadamente pela violência ascende a 4.5 milhões de colombianos, obrigados a abandonar aproximadamente 6 milhões de hectares de terra apropriadas por grupos armados, seus aliados e terceiros (fazendeiros e multinacionais). Informações disponíveis em: Corporación Nuevo Arco Iris <<http://www.arcoiris.com.co/2013/09/el-riesgo-de-volver-a-casa-violencia-y-amenazas-contra-desplazados-que-reclaman-restitucion-de-sus-tierras-en-colombia/>>, Acesso em 20/12/2013.

Por último, Hoffman destaca o conflito territorial gerado pelos grandes agentes econômicos, que remete ao valor mercantil do território, transformando-o em objeto de projetos ligados à exploração capitalista dos recursos naturais que respondem às dinâmicas do mercado mundial e alimentam os interesses das multinacionais, como as indústrias de exploração de madeira, o monocultivo de palma de óleo ou africana e o estabelecimento de redes turísticas. Embora a lei 70 obrigue que qualquer projeto deste tipo seja negociado e executado com o aval das comunidades negras, em realidade tem sido inócua esta plataforma jurídica para deter seu avanço, não sendo impossível para as indústrias apoderarem-se de grandes extensões de terra. Facilmente ignorada a lei, seu segundo passo foi a manipulação dos *Consejos Comunitarios*: aproveitando as precárias políticas agrárias e de desenvolvimento autônomo do campo, as multinacionais negociam contratos de exploração com as comunidades.

Neste sentido, Hoffman afirma que a lei 70 poderia ser só um mecanismo do Estado para promover de maneira eficiente a entrega do território a agentes globais do mercado, que dominariam e acederiam aos títulos de propriedade, quando para as comunidades o território se tornaria insustentável devido às assimetrias de força. “Nesta aliança desigual e conjuntural, a dimensão étnica foi quase um pretexto para facilitar um processo de normalização jurídica indispensável para os atores econômicos” (Hoffman, 2002, p.19).

Tal perspectiva nos permite apontar o território como lugar de conflito, tornando-se um campo de lutas de diferentes modelos de organização social e econômica, assim como de concepções de formas de vida, perpassadas por processos históricos e problemáticas estruturais. Na sessão seguinte, vamos orientar esta perspectiva tendo como foco o município de Guapi, identificando os processos sócio-políticos e culturais que aí se configuram.

1.3.2 Município de Guapi: população e território, entre o urbano e o rural

Localizado no departamento do Cauca, este município recebe o nome do rio que o comunica com o mar, sendo a pesca uma das principais atividades econômicas, junto à agricultura, a exploração de minas e algumas indústrias de exploração de madeira. Sua riqueza em vegetação e bosques tropicais se encontra ameaçada pelo desenvolvimento intensivo destas indústrias e também pelo uso da terra para o cultivo da folha de coca

em função do mercado do narcotráfico. Guapi conta com uma população próxima aos 29.000 habitantes, em que 97% corresponde à população afrocolombiana e o 3% restantes são distribuídos entre a população mestiça e indígena (Tovar, 2012, p. 440).

O espaço urbano se configura como território também a partir dos referentes da organização instrumental proporcionados pelo Estado, definidos por uma racionalidade econômica que ordena e distribui a população baseada em escalas de desenvolvimento tendo como prioridades alguns setores em detrimento de outros, gerando desigualdades. É um espaço compartilhado tanto por uma população mestiça, denominada pelos nativos de Guapi como “paisas”, apelido dado aos colonos procedentes da região da Antioquia, localizada ao centro da Colômbia e caracterizada por suas habilidades expansivas e comerciais ao largo e longo da nação.

Predominam nesta região as atividades econômicas em domínio dos comerciantes “paisas”, concentrando a riqueza daí derivada, diminuindo assim a possibilidade dos nativos de acessar as redes de comércio como modo de gerar recursos monetários. Há também, em menor medida, a presença de comunidades indígenas no centro urbano, onde se localiza uma “casa de passo”¹² para a etnia Eperera Siapidara, cada vez que seja necessário alojar membros de sua comunidade que, por múltiplas circunstâncias, devem se movimentar para este setor. Por último, há a presença de população européia (Espanha): representantes da comunidade franciscana e de uma ONG que possui na zona um hotel e vários locais; se dedicam ao investimento em educação da população infantil mais pobre (Pantoja, 2012, p.672).

Quanto à população negra, segundo Pantoja (2012, p.673), existe um processo de territorialidade que significa não estar determinado por uma ordem estabelecida pelo Estado. Esse processo é também produto de seus fortes laços com a memória coletiva, o legado dos seus antepassados que torna possível a continuidade de diversas práticas culturais, sempre envolvidas com a música folclórica, a gastronomia, o cultivo de produtos agrícolas, chamados de “pan coger”, nos terraços das casas. Assim, a etnicidade é um elemento de grande destaque no centro urbano, configurando o território de outra forma e entrando em conflito com a racionalidade do Estado.

Na zona rural se apresentam a nível local os conflitos internos ilustrados por Hoffman (2002). A lei 70 de 1993, com a figura jurídica de titulação de terras coletivas,

¹² Casa de passo é definida como aquele espaço físico que as comunidades indígenas possuem nos contextos urbanos ou em regiões afastadas da sua comunidade. Tem como função dar refúgio e hospedagem aos indígenas no momento que, por diferentes motivos, devam sair da sua comunidade. Sobretudo, beneficia a população jovem indígena que estuda nestes centros urbanos.

fragilizou no imaginário coletivo dos habitantes das beiras dos rios os significados que tinham para eles a “propriedade” da terra determinada pelos laços de filiação, baseados na estrutura familiar extensa e seus padrões de parentesco matrilocais, a qual gerava um forte enraizamento e identidade atrelada ao lugar de origem. Tais conflitos foram mediados pela institucionalidade através da criação de *Consejos Comunitarios* onde se organizam os usos coletivos da terra.

Esses conflitos ainda os colocam diante de estratégias geo-políticas que respondem aos interesses econômicos de multinacionais por estabelecerem projetos de exploração de recursos nesta região, sendo negados por quatro dos cinco *Consejos Comunitarios*. Não podemos nos esquecer tampouco do conflito armado que ainda marca o território com seu hábito de guerra que se confunde com a espessura da selva e seu eco retumbando nas beiras dos rios.

1.3.3 Relações sociais e cultura em Guapi

Um elemento cultural que sustenta as relações sociais das comunidades negras em Guapi corresponde ao ritmo de vida que, mesmo experimentando o espaço-tempo produtivo de um regime moderno que envolve a intromissão de estruturas industriais e comerciais, continua incorporado na cotidianidade dos habitantes e faz referência a

[...] formas próprias criadas para assumir - entre a intensidade e a passividade - aquelas ordens sociais e simbólicas presentes na vida diária dos guapienses, que em um espaço particular – material determinante e inspirador - e de sua história de povoamento nesta região pacífica, fundamentam e significam uma identidade e cultura particular (Rodríguez, 2012, p.571).

Assim, o rio é um lugar fundamental que define o ritmo dos *guapienses*, no sentido em que é mediado por ele. Sua existência não só gera condições materiais que determinam os modos de habitar o território, mas também configura um conjunto de relações familiares e sociais, maneiras de acesso e comunicação com o “exterior”. Por sua vez, compõe um lugar de memória pelo valor ancestral que possui, remetendo a espaços de refúgio e resistência, pois traçou caminhos de libertação e possibilitou a construção de um território no qual se estabeleceram e produziram outros e novos sentidos de vida.

Sua cotidianidade também está marcada pelo ritmo que implica o nascimento de uma criança, cuja experiência se vive como celebração da vida e representa um valor social, “una vez llega el momento de ‘dar a luz’, toda la familia comienza los

preparativos para dar la bienvenida al nuevo ser, evento que se convierte en fiesta y que involucra a muchos miembros de la comunidad” (Rodríguez, 2012, p.574). Por outro lado, as festas religiosas, produto do sincretismo cultural com predomínio dos ritos católicos, definem também o ritmo de vida da comunidade *guapireña*: os eventos que mais se sobressaem são os da semana santa no mês de abril, o dia da Virgem e dos inocentes em dezembro.

Estes eventos costumam as relações sociais e a identidade do povo porque se tornam lugar de encontro: é neles que ganha valor outro espaço-tempo, o do carnaval, mobilizando diferentes práticas culturais que são expressão do “estar juntos” e do valor da etnicidade desta comunidade. Estas práticas estão todas acompanhadas pela música folclórica própria da região, produto de séculos de mestiçagem, composta tanto pela herança africana como por ritmos europeus e de tradição indígena. Neste sentido, os espaços religiosos são ao mesmo tempo ritmo de vida expressos e ritualizados pelo folclore da música do pacífico sul representada em juga, bunde e currulao¹³.

O currulao é o complexo cultural que nasce e percorre a região do pacífico sul (inclusive chegando ao litoral do Ecuador), convocando o espaço-tempo tradicional destas populações ao ser mediado por danças e ritmos (patacoré, juga, bunde, aguabajo). Ele é ritualizado ao ser interpretado por um conjunto de marimba, chamado assim por ser a marimba o instrumento melódico base, conhecido como o “piano da selva” e feito com palma de *chonta*, própria da floresta da região, produzindo uma sonoridade particular que remete aos vínculos com o rio. Segundo o pesquisador Germán Patiño, o currulao é

...uma cerimônia coletiva na qual se integram diversas expressões e é ocasião essencial de intercâmbio comunitário. Nele se manifestam a música, a dança, os costumes alimentares, a poesia de tradição oral e permanência do “coplerío”, as trocas de bens e artesanatos e é momento de negócios, namoros, matrimônios, celebrações civis e comunicação de acontecimentos importantes da vida cotidiana (Patiño, Centro virtual Isaacs, online, 2004)¹⁴

¹³ Não existe um consenso sobre a origem e definição destes ritmos, sobretudo do currulao. Definições oscilam entre o saber popular e tradição oral da região e o saber acadêmico. Para alguns, o currulao é um sistema que envolve os diversos ritmos de toda a região do pacífico, entre eles o bunde e a juga, sons representativos e de forte influência no município de Guapi. Em termos gerais, o bunde é um ritmo ligado à dimensão religiosa e espiritual, seu âmbito é das celebrações religiosas, os ritos funerários e as canções de Natal. Nas palavras do diretor de *Rap folklor* (obtidas em conversas durante o trabalho de campo), a juga é um ritmo com sua respectiva dança considerada a mais alegre. Por décadas tem acompanhado os carnavais e as festas tradicionais do litoral. No seguinte link pode-se assistir algumas interpretações tradicionais de currulao: <<http://www.youtube.com/watch?v=yjV1tFsNilg&list=RD02vuwOZQil9Lg>>.

¹⁴ Disponível em:

<http://dintev.univalle.edu.co/cvisaacs/index.php?option=com_content&task=view&id=250>. Acesso em: 06/07/2012.

Para os grupos musicais *Rap Folklord* e *Chonta Urbana*, que fazem parte do corpus empírico desta pesquisa, é vital salientar como critério coletivo a música tradicional do pacífico sul e, por isso, em todas as suas interpretações devem soar os “repiques” de marimba. Além disso, eles optam por compor suas canções dentro dos ritmos incluídos no *currulao*, sendo este para eles mais uma expressão musical que o sugerido por Patiño linhas atrás¹⁵.

Nosso interesse neste momento foi caracterizar o mundo do qual provêm (e que é constantemente reconstruído) os jovens guapireños migrantes na cidade; mais ainda, o lugar central da música do pacífico sul em seus grupos nos conduziu a alguns esclarecimentos sobre os ritmos que a integram, principalmente do *currulao*, mas, isso não implica uma discussão aprofundada sobre o desenvolvimento dos ritmos desta região. Também não centramos a discussão sobre a natureza primária do *currulao* a partir das diferentes noções que existem a seu respeito.

Interessa-nos no próximo tópico expor outros ritmos de circulação global que influenciam os jovens do município de Guapi, incluindo outras gerações, para ilustrar como sua cotidianidade em relação com a música é receptiva a repertórios de ritmos que fazem parte da diáspora latino-caribeña.

1.3.4 As influências das músicas da diáspora latino-caribeña

Para finalizar o percurso descritivo do contexto socio-cultural do povo de origem destes jovens, passamos agora a comentar brevemente acerca desse território que eles habitam na sua cotidianidade, também muito influenciada pela música massificada através da indústria cultural norteamericana e *latinocaribeña* - aqui nos referimos especificamente à *salsa*, ao *rap* e ao *reggaeton*. Músicas que não chegaram só pela expansão comercial da indústria fonográfica, mas também pelos diferentes encontros globais e da diáspora que se vivem no porto do município de Buenaventura, gerando “trocas” de produtos com marinheiros e comerciantes vindos de terras distantes, entre eles CDs e DVDs, LPs, que logo depois eram reproduzidos de maneira quase artesanal para ser divulgados nestes municípios - prática conhecida como pirataria.

¹⁵ No entanto, o *currulao* é reconhecido na cotidianidade dos grupos e nos eventos institucionais como gênero que abrange o bambuco velho e as jugas. Para mais informações, ver: Patiño G. La música del pacífico, disponível em: <http://dintev.univalle.edu.co/cvisaacs/index.php?option=com_content&task=view&id=250>.

Tanto como experiência de encontro, do viver juntos em comunidade, quanto de eufóricos momentos da diáspora, de se expor ao exterior, a música tem significado algum vestígio, rastro, vínculo que retrata a heterogeneidade de se constituir como sujeito negro.

Diferentemente dos ritmos folclóricos e das danças tradicionais que ocupam a cotidianidade da população *guapireña* em momentos e eventos específicos, os ritmos como a *salsa*, o *rap* e o *reggaeton* figuram como pano de fundo na vida urbana de Guapi em qualquer momento e hora, percorrendo as ruas, casas, discotecas e parques onde jovens e adultos se congregam.

A música salsa tem uma longa trajetória em Guapi pela influência que teve Buenaventura, cujo porto é lugar de intercâmbio e troca comercial com o mundo, mas também, conexão com o resto do pacífico, a cidade de Cali e o interior da Colômbia.

Dizem que antes de chegar a Cali, toda a produção musical ficava primeiro em Buenaventura e seus nativos tinham em primeira mão o acesso a discos e a shows dos artistas que deviam fazer uma escala obrigatória no porto. Esta situação provocou que os *bonaverenses* e logo depois os *caleños* se caracterizassem por esse espírito *salsero*... O gosto pela salsa está presente em várias gerações de *guapireños*, desde as mais velhas que escutaram pela primeira vez e viveram toda sua evolução, até as gerações mais novas...(Rodríguez, 2012, p.606).

A salsa como dimensão cultural da diáspora *afro-latinocaribeña*, nascida em New York, é produto do encontro de artistas migrantes e músicos de Cuba e Porto Rico no bairro latino do Bronx. Eles ressignificaram e criaram formas expressivas para narrar sua experiência da diáspora ao misturar os diversos ritmos como o *guaguancó*, *son*, *guaracha* e *guajira*, originários de Cuba, com o *seis*, a *plena* e o *aguinaldo* pertencentes a Porto Rico para assim dar sentido a um contexto de marginalidade e exclusão na procura de uma identidade latina. Traspassando fronteiras, a salsa invoca estas histórias da diáspora, mas também o faz reunindo corpos que no baile deste ritmo ritualizam o enfrentamento das dificuldades e obstáculos colocados por uma racionalidade que os excluiu por séculos. Não é estranho, então, que a salsa tenha conquistado a região do pacífico. Na sua melodia, seu “golpe” (dominando a percussão) e também em suas letras se desenvolvem e se recriam diversos eventos públicos, reuniões e festas familiares e encontros improvisados entre vizinhos na rua.

O rap, pertencente ao movimento Hip-hop, é outro ritmo que influencia principalmente os jovens e adultos jovens de Guapi. Este ritmo, nascido nos “guettos” da população negra de Estados Unidos, corresponde-se com uma forma expressiva

contestatória e de resistência frente às condições de racismo e injustiça em que viveram (e vivem) os afro-norte-americanos.

Os jovens de Guapi se aproximaram deste tipo de música através também do porto de Buenaventura e o comércio local de *pirataria* de CDs e DVDs, prontos para a venda nas ruas de Guapi. Sendo sedutoras para eles, mais que as letras, as vestimentas e as coreografias que colocam os corpos em cena nos bailes de *break-dance*, imitadas pelos jovens nas suas casas, escolas e parques. Muitos jovens são motivados por esta expressão poético-musical conformada por grupos de Rap, por ser um meio para contar sua realidade, modos de sobrevivência e problemáticas cotidianas. A esse respeito Tovar comenta que

Atualmente em Guapi tem vários grupos de rap, estes grupos “raperos” compreendem jovens da idade dos 7 aos 29 anos; suas canções estão relacionadas com suas vivências pessoais (vida familiar, amores e desamores, rivalidades entre amigos e outros temas). Suas letras ao ritmo rap nos mostram uma cultura juvenil na qual se delimita sua cotidianidade e se reflete nas suas canções (Tovar, 2012, p.449)

O *reggaeton* é outro ritmo presente na cotidianidade dos jovens de Guapi. Sem consenso acerca de sua origem, se consolidou no mercado hispano-falante e norte-americano em 2005, mas tem uma trajetória que se estabelece na década de 1990. Os estudiosos preferem traçar a definição do *reggaeton* a partir uma imagem multidireccional, de referência transcaribenha e híbrida, em vez de defini-lo através de uma perspectiva linear. Para eles, as origens correspondem a diversos estilos musicais que percorrem o caribe, principalmente desde Porto Rico até o Panamá (underground, dembow, melaza, reggae em espanhol), sendo todas essas relações ainda conflitivas e polêmicas.

Musicalmente, o *reggaeton* se define mais próximo do rap latino, mas seu padrão rítmico predominante é a batida do *dance hall* reggae do início da década de 1990. Porém, este ritmo também adquire uma conotação de classe e étnica, sendo adotado pelos setores mais pobres de Porto Rico, adeptos também do rap e do dancehall jamaicano, cujo sucesso é devido à sua forte base popular que garante sua permanência, diferentemente do pop latino representado por figuras como Shakira e Ricky Martín, impulsionados pela mídia (Marshall et al, 2011, p.133).

No seu começo o *reggaeton* manifestava denúncia social. Logo depois, suas letras viraram rimas que expressavam situações sexuais, promovendo também, uma forma denominada “perreo”, fatores determinantes para sua massificação no âmbito da

América Latina em 2005, mas que teve seu epicentro em New York, lugar chave do seu desenvolvimento, se misturando ainda com gêneros como o calipso, o mambo e a salsa (Marshall et al., 2011, p.137), ganhando junto à população juvenil os principais adeptos e, por sua vez, atraíram o desprezo das gerações adultas, setores de intelectuais, militantes do movimento Hip-hop, que alegavam sua pretensa pobreza musical e lírica.

Dentro da diversidade que compõe o universo musical da *diáspora afro-latina caribenha*, estes ritmos configuram um campo cultural que traça um mapa entre as matrizes culturais tradicionais e os quadros de sentido produzidos como base da identidade, tensionados com modos de recepção-consumo diversos, não só os estabelecidos pela mídia. Tensões que perpassam a experiência dos sujeitos, gerando conflitos e abrindo brechas dentro dos pressupostos de comunidade, gerando-se diferentes embates entre estes regimes expressivos, que incluem danças e ritmos responsáveis por definir o espaço-tempo do cotidiano, que atualmente não é representado só pelo tradicional, mas também por modos de experimentar que invocam uma re-configuração das sensibilidades. Estas são expressas nas ritualidades dos jovens na sua relação com os ritmos “intrusos”, mediadas pelos gestos corporais, as narrativas da sua cotidianidade, agora “rapeadas”, e os usos do espaço público¹⁶.

Mas, estas sensibilidades não significam um esvaziamento ou ruptura radical com as ordens simbólicas e quadros de sentido tradicionais, porque, do contrário, quais seriam os referentes para que estas gestualidades corporais se expressassem? O que alimentaria as narrativas dos jovens e os motivaria a dar conta da sua experiência através do “rapeo”? Em outras palavras, o que torna possível a mestiçagem de ritmos tradicionais e urbanos que cativam as experiências e definem a cotidianidade destes jovens? Essa operação da re-configuração das sensibilidades pelos embates de diferentes regimes expressivos tem uma concretude e materialidade originada nas interações intersubjetivas dos indivíduos, pertencendo a um regime da poética do cotidiano (Maffesoli, 1984), que carrega toda a energia vital como base da socialidade. É nessa reconfiguração de sensibilidades que campos e domínios antes separados se encontram para construir e compartilhar o comum.

¹⁶ Esta situação pode ser verificada no testemunho de um dos jovens (Smile) pertencente ao grupo *Chonta Urbana*. Ele afirma que antes de começar a misturar os ritmos tradicionais e urbanos não sabiam nada do mundo musical próprio do seu município. Eram eles (os jovens) dentro das casas de show dançando reggaeton e os mais velhos nas ruas e praças interpretando o currulao.

1.4 Rap Folklord e Chonta Urbana: base empírica da pesquisa

Esta pesquisa está baseada principalmente na experiência de dois grupos musicais de jovens, chamados *Rap Folklord* e *Chonta Urbana*, que se caracterizam por misturar ritmos do pacífico sul com ritmos “urbanos” como o *rap* e o *reggaeton*. Os integrantes de ambas as bandas provêm da região sul do pacífico colombiano, do município de Guapi e compõem o corpus empírico da pesquisa, definindo o recorte de músicas da diáspora, tomando aqui o conceito de diáspora tal como desenvolvido por Hall (2011). Segundo ele, a partir de estudos que realizou na Inglaterra, refletir sobre os modos de hibridismo da cultura caribenha na Grã-Bretanha implica compreender sua força poderosa para questionar e subverter os modelos culturais estabelecidos. Sendo assim, a cultura é uma produção, e não apenas uma viagem de redescoberta, de retorno como poderia sugerir uma leitura da metáfora da diáspora¹⁷.

Mesmo que nosso objeto não corresponda ao contexto analisado por Hall, faz todo sentido utilizar as reflexões que ele produz sobre o hibridismo impulsionado pela diáspora, não só porque as músicas que estes jovens consomem e produzem estão ligadas a uma herança africana, costurando pontes entre sons afrolatinos, senão também porque apresentam esse caráter híbrido da idéia derrideana da *différance*, em que Hall se apóia para definir a trajetória de uma cultura moderna (Hall, 2011, p. 33).

Como já foi dito, os ritmos do pacífico sul têm como matriz cultural o *currulao*, configuração histórica do litoral pacífico desde Esmeraldas (Ecuador) até a fronteira com Panamá. Sobre esta base de ritmos “tradicionais”, os jovens vão experimentar com sonoridades, estilos e ritmos que compõem sua cotidianidade tendo em consequência uma mestiçagem de músicas que aciona sua criatividade e sua sensibilidade como sujeitos perpassados por vivências diversas, tanto pelas culturas tradicionais como por expressões culturais globais.

Foi entre março e abril de 2011 que conhecemos o trabalho realizado pelo grupo *Rap Folklord* e seus integrantes principais, que ainda hoje estão vinculados ao projeto. São eles: Luis (diretor); *El Kapy* (produtor musical e “rapper”); *Johan e Yao* (nas

¹⁷ “[A cultura] depende de um conhecimento da tradição enquanto “o mesmo em mutação” e de um conjunto efetivo de genealogias. Mas o que esse “desvio através de seus passados” faz é nos capacitar, através da cultura, a nos produzir a nós mesmos de novo, como novos tipos de sujeitos. Portanto, não é uma questão do que as tradições fazem de nós, mas daquilo que nós fazemos de nossas tradições. Paradoxalmente, nossas identidades culturais, em qualquer forma acabada, estão a nossa frente. Estamos sempre em processo de formação cultural. A cultura não é uma questão de ontologia, de ser, mas de se tornar” (Hall, 2011, p.43).

vozes); Alejo (na marimba). Pertenciam também ao grupo naquele momento, *Diana, Leoshin e Dj Kany*.

Nossa participação foi marcada pelo registro audiovisual de alguns ensaios num salão comunitário do bairro “Las Acacias”, localizado ao centro-oeste da cidade, com o objetivo que o grupo tinha de participar, já em uma segunda ocasião, do *Festival de Música do Pacífico Petronio Álvarez*. Acompanhamos ao longo de 2011 a participação do grupo em eventos itinerantes.



Figura 2 Imagem da primeira produção musical de *Rap Folklord*, “soy 28” em 2008. Da esquerda para a direita: Fayer, Jennifer e Wacho; embaixo, El Kapy. Imagem cedida pelo grupo.

O grupo *Rap Folklord* teve, no começo de sua formação em 2008, uma atuação eventual em diferentes cenários de bairros e espaços comunitários. Não obstante, no ano de 2009 o grupo pôde participar de um dos maiores cenários de visibilidade cultural das músicas do pacífico colombiano, o *Festival Petronio Álvarez*, participação que tentaram repetir no ano de 2011, mas não foram selecionados. Nesse mesmo ano, fizeram parte do projeto promovido pelo Ministério de Cultura chamado “Compartiendo territorio”, processo que deu como fruto a gravação de uma canção, intitulada “ciudad de sueños”. Antes disso, já tinham feito outras produções musicais sem ferramentas profissionais, uma chamada “soy 28” e a outra “La realeza”, divulgadas no *Youtube*¹⁸.

¹⁸ No mês de julho de 2013, o grupo começou a gravação profissional de um novo álbum, que inclui canções de produções mais velhas como “cidade de sonhos”, “currulao urbano”, “kilele” e canções mais novas como “amo Colômbia” e “corrinche”; motivo pelo qual decidiram apagar os vídeos que estavam no *Youtube* e que eram de uma feitura mais “artesanal”. O grupo criou um canal no *Youtube* com seu nome

No mês de agosto de 2012, com algumas substituições dos integrantes do grupo fundador em 2011, lograram novamente sua participação na XVI versão do Festival, tornando-se os ganhadores da categoria livre. Um mês depois viajaram à Venezuela para se apresentarem num evento que convocava os migrantes colombianos nesse país. Foram contatados pela fundação “chao racismo” para iniciar um processo de promoção, mas até agora não conseguiram começar com eles nenhum tipo de atividade.

Ao longo de 2012, *Rap Folklord* teve só uma apresentação em Guapi, seu município de origem, no dia 7 de dezembro, dia da Virgem Imaculada, e outra ocorrida no dia 28 de dezembro na cidade de Cali, ambos “shows” que podem ser considerados produtos da autogestão da banda.

No ano de 2013, preocupado com os poucos cenários de visibilidade, o diretor do grupo começou a fazer um chamado às instituições públicas. Por meio do envio de alguns ofícios e suas insistentes visitas à Secretaria de Cultura da prefeitura de Cali, o grupo conseguiu ser chamado para a inauguração da praça da “caleñidad”, evento acontecido no mês de maio de 2013 e que teve ampla participação da população da cidade, e por sua vez, participar como convidados especiais no Festival Petronio Álvarez em setembro de 2013.



Figura 3 Imagem de *Rap Folklord*, vencedores do *Festival Petronio Álvarez*, categoria livre, 2012. Imagem cedida pelo grupo.

Perfil dos integrantes¹⁹:

no qual recentemente compartilham vários vídeos do seu show no Festival Petronio Álvarez, realizado no mês de setembro de 2013. Sua página no *Facebook* e o *Youtube* são os “espaços” virtuais de divulgação do grupo até este momento. Para acessar o canal no *Youtube* ir ao link: <<http://www.youtube.com/user/rapfolklord?feature=watch>>. No *Facebook*: <<https://www.facebook.com/therapfolklord?fref=ts>>.

¹⁹ Para a obtenção desta informação, os integrantes de ambas as bandas preencheram um breve questionário depois de terminar cada grupo de discussão, o qual está baseado num modelo oferecido por

Luis Carlos: Nasceu em Guapi, há 34 anos e mora na cidade de Cali desde 2002. Antes morou em cidades como Pasto e Popayán. Formou-se como técnico em turismo no SENA (Serviço Nacional de Aprendizagem) em Guapi, aos 20 anos de idade. Logo depois, estudou em Cali engenharia de sistemas e se formou nesta área em 2009. No entanto, sempre se desenrolou como gestor cultural e instrutor de danças folclóricas do pacífico sul, acompanhando diferentes processos culturais e de formação na cidade de Cali. Sem atuar no seu campo específico de profissionalização, Luis investe seu tempo em trabalhar como instrutor de danças para oficinas adiantadas por diversas fundações, sendo este também seu modo de subsistência. Sua mãe é de Guapi e seu ofício é Promotora de saúde, seu pai é da Tola (Nariño) e seu ofício é trabalhador Independente. Luis tem ao todo doze irmãos, que moram em diferentes lugares do litoral pacífico sul e na cidade de Cali.

El Kapy: Nasceu em Guapi, há 21 anos e chegou à cidade aos 16 anos de idade, lugar onde finalizou seu ensino médio. Atualmente, mora em Cali com seu irmão por parte de mãe, Luis Carlos, onde compartilham uma casa com outro amigo, também cantor, chamado Emanuel (Manu). Sua casa funciona também como estúdio de gravação. Por enquanto, a produção musical não é a principal fonte de recursos econômicos, mais conta com o apoio do seu pai que mora nos EEUU. Tem ao todo cinco irmãos. Sua mãe é enfermeira, também de Guapi, e seu pai, antes de viajar aos EEUU, era “pescador” e morava no município da Tola, no departamento de Nariño.

Johan: Nasceu em Cali há 20 anos, tem dois irmãos e mora atualmente com sua mãe. Seu pai mora em Bogotá há quatro anos, ambos são do município de *El Charco* no departamento de Nariño. Johan lembra que sempre moraram com vários familiares (tios principalmente) em diferentes bairros populares da cidade. Entre sua família tem dois primos que incursionaram na música e, por meio do apoio deles e de sua mãe, foi que aprendeu a cantar. Participou, inclusive, de um *reality show* quando tinha 12 anos de idade: passando pelo processo seletivo em Cali, conseguiu chegar à cidade de Bogotá, mas, uma vez lá, não se classificou para a etapa seguinte. No entanto, ele acha que esse cenário lhe garantiu um reconhecimento na cidade, participando em vários eventos

Wivian Weller (2006). No entanto, a maioria das informações foi oferecida com poucos detalhes, sendo completada nas conversas posteriores que se pôde ter com alguns dos integrantes. No caso de Fayer, DJ Kany, Ciro e Cheo, a escrita de seus perfis foi escassa, apresentando dificuldade por não conseguirmos combiná-la com uma conversa posterior ao grupo de discussão, durante o período do trabalho de campo (Ver apêndice 2).

locais. Até o momento da entrevista ele tinha pensado em se dedicar o tempo todo à música durante o primeiro semestre do ano. Logo depois, para o segundo semestre, começaria a estudar contando com o apoio de seu pai.

Alejo: Mora na cidade de Cali desde 2008 e estuda contabilidade pública. Nascido em Guapi, veio para morar com seu Irmão Enrique, que estuda engenharia elétrica. Seus pais são de Guapi: o pai tem o ofício de pedreiro e sua mãe realiza serviço social (mãe comunitária). Tanto Alejo como Enrique são *marimberos*, este último pertence ao grupo *Herencia de Timbiquí*. Por sua parte, Alejo também conseguiu se posicionar como marimbero, atuando em diferentes cenários importantes do país, acompanhando artistas colombianos de nível nacional e internacional (Jimmy Saa, Canalón, entre outros). Por seu interesse em fazer sempre contatos, conseguiu viajar para a África. Junto com seu irmão, desenvolvem o projeto de fabricação de marimbas, *palma de chonta*, obtendo também um reconhecimento internacional por exportar estes instrumentos a países como Argentina e França.

Fayer: Nascido em Guapi há 20 anos, chegou a Cali também em 2008, atualmente estuda direito na Universidade Santiago de Cali e é pai de uma menina. Mora com seus pais num bairro popular da cidade. Sua mãe é professora de ensino médio e seu pai trabalha de forma independente - a quem Fayer ajuda em algumas atividades. Sua mãe nasceu em *Satinga* (Nariño) e seu pai em *Timbiquí* (Cauca).

Dj Kany: Nasceu em Cali e tem 19 anos de idade. É pai de duas crianças. Mora com seus avós. É trabalhador independente, desenvolvendo-se como Dj. Seu pai é aposentado e sua mãe é dona de casa.

Chonta Urbana é a outra banda que faz parte da pesquisa e, diferentemente de *Rap Folklord*, possui pouco tempo de residência na cidade de Cali. Desde 2012 estão morando nela com a intenção de projetar seu estilo musical a nível local e transcender as fronteiras da região pacífico, para chegar a cidades como Bogotá e Medellín. No entanto, se encontram num processo de reorganização do grupo devido ao fato de que todos os seus integrantes não moram em Cali. Mesmo assim, os quatro integrantes principais, *Smile*, *Cheo*, *Yeiney* (*El Sensei de la marimba*) e *Ciro*, continuam fortalecendo sua proposta, apesar das dificuldades, preparando sua nova produção musical *pa'lante* (*pra frente*).

Começaram em 2007, no município de Guapi, tentando propor também um estilo que mistura *currulao* com *rap* e *reggaeton*. Conhecimos o grupo através da internet em plataformas como *Myspace* e *Youtube*. Contudo, eles considerem a plataforma de *Jimdo* seu site oficial²⁰. No momento de adiantar a coleta de dados e o trabalho de campo em janeiro de 2013, visitando novamente a casa dos integrantes de *Rap Folklord*, nos informaram da presença de alguns integrantes de *Chonta Urbana* na cidade de Cali, entrando imediatamente em contato com eles.

Ao contrário do que pode parecer à primeira vista, o fato de serem jovens de um lugar com forte influência de músicas tradicionais enraizadas nas práticas culturais e cotidianidade dos povos, os integrantes de *Chonta urbana* sempre foram seduzidos pelos ritmos urbanos do *reggaeton*. Contudo, uma vez esgotado por eles este estilo musical, sentiram a necessidade de explorar outros ritmos e foi no seu próprio povo onde se reencontraram com o folclore do pacífico através de outros jovens que, por tradição familiar, tinham continuado este caminho.

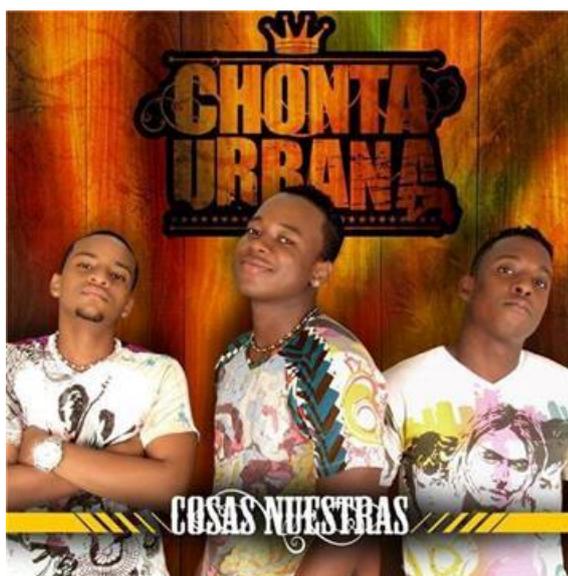


Figura 4 Grupo Musical *Chonta Urbana*. Na foto da esquerda para a direita, Cheo e Smile. Imagem disponível na página de *Facebook* da banda: <<https://www.facebook.com/pages/Chonta-Urbana/178678148833670?ref=ts&fref=ts>>.

Seus cenários mais representativos sempre foram aqueles do litoral pacífico, participando em vários eventos da região. Também, destacam –se duas participações no festival Petronio Álvares (2008, 2013), e sua seleção para os *prêmios Shock*, evento promovido por uma revista musical de circulação nacional.

²⁰ As plataformas virtuais com informação e músicas do grupo se encontram disponíveis nos seguintes links: <<http://chontaurbana.jimdo.com/>>; <<https://myspace.com/chontaurbanapacifico>>.

Perfil dos Integrantes:

Dj Smile: Tem 25 anos de idade, é pai de uma menina e mora atualmente com sua namorada num bairro popular (El Guabal) de Cali. Na cidade não conta com um emprego estável, tendo que atuar em diferentes trabalhos informais (não especificou qual realiza na atualidade, mas enfatizou que não é nenhum ofício indevido), enquanto continua com a esperança de ter sucesso com *Chonta Urbana* para tornar sustentável seu projeto e poder se dedicar o tempo todo à música. Às vezes, ele e os rapazes da banda conseguem atuar como músicos com outras bandas que acompanham em shows e eventos. O ofício do seu pai é pedreiro e sua mãe é dona de casa, ambos nasceram em Buenaventura.

Yeiner: com 24 anos de idade, é docente formalista de nível pré-escolar e estudante de antropologia. Pai de uma menina, mora atualmente na cidade de Cali. Sua parceira é enfermeira e mora também na cidade de Cali. Desdobra-se bem como instrutor de marimba dentro de um projeto com Belas Artes, instituição de educação superior do departamento do Valle, com sede em Cali, que desenvolve uma série de oficinas de artes (música, teatros, e artes plásticas) em setores populares da cidade.

Cheo: Tem 22 anos de idade e é estudante de instrumentação cirúrgica na Universidade Santiago de Cali. Conta com o apoio econômico de seus pais, com os quais mora num bairro popular de Cali (12 de outubro). Seus pais logo que se aposentaram decidiram se mudar para a cidade onde moram atualmente, desde 2012.

Ciro: Nasceu em Guapi há 20 anos, estuda atualmente música no IPC (Instituto popular de cultura) na cidade de Cali. Mora com outros familiares na cidade (não especificou quais), mas toda a sua família (pai, mãe e irmãos) se encontra em Guapi. Sua mãe é professora de ensino médio e seu pai é secretário. Ele conta com o apoio econômico de ambos enquanto mora em Cali.

Logo depois de apresentar algumas questões sobre os estudos a respeito de comunidades negras e contextualizar, através de diferentes âmbitos, as realidades que perpassam o território do litoral pacífico ao qual estão ligados os jovens que compõem a base empírica de nossa pesquisa, nos interessa para o próximo capítulo, mostrar o

caminho que decidimos tomar dentro dos múltiplos vieses possíveis abertos pelas discussões que podem gerar os itens desenvolvidos até aqui.

Tem relevância um olhar que salienta a perspectiva da interseção entre comunicação e cultura, e se apóia em alguns estudos sobre jovens dentro de contexto da America Latina, que goza de ampla trajetória. Nessa exploração emergem questões relevantes sobre o lugar dos sujeitos na sociedade e o valor das suas manifestações e expressões para significar seu mundo, que adquire múltiplos sentidos ao ser vivido entre um local-cotidiano em diálogo e conflito com redes globais.

No capítulo seguinte argumentaremos a importância deste enfoque para nos ajudar na compreensão da experiência dos jovens negros migrantes do litoral pacífico e seus modos de vida na cidade de Cali. Para essa exploração, adotamos um enfoque comunicacional, a partir da perspectiva do mapa das mediações (Martín-Barbero, 2009) e das dinâmicas de interculturalidade (García Canclini, 2007) com o intuito de compreender a experiência destes jovens. Dentro dessa perspectiva vemos a música como um eixo chave na configuração de formas de socialidade assim como na construção da sua cotidianidade, ao dar conta de sua experiência criativa para se posicionarem como sujeitos de fala dentro da sociedade. Apostar neste enfoque nos permite conferir importância às práticas comunicativas que reconhecem a função poética da linguagem e a diversidade de racionalidades estético-expressivas (Marques, 2011).

2 Perspectiva comunicacional: mapa das mediações, interculturalidade e subjetivação política

Hay en las transformaciones de la sensibilidad que emergen en la experiencia comunicacional un fermento de cambios en el saber mismo, el reconocimiento de que por allí pasan cuestiones que atraviesan por entero el desordenamiento de la vida urbana, el desajuste entre comportamientos y creencias, la confusión entre realidad y simulacro. Las ciencias sociales no pueden ignorar entonces que los nuevos modos de simbolización y ritualización del lazo social se hallan cada día más entrelazados a las redes comunicacionales y a los flujos informacionales. (Jesús Martín Barbero, *El Oficio de Cartógrafo*, 2002, p.257)

No capítulo anterior foram evidenciados os contextos nos quais estão inseridos os jovens que compõem a base empírica de nossa pesquisa. Nele também foi traçado um percurso que reúne estudos sobre as populações negras, apontando algumas questões no que se refere às pesquisas realizadas em contextos urbanos. Diante desse quadro, vamos construir neste capítulo o marco conceitual que vai definir nosso objeto de estudo, enfocando-o sob um olhar comunicacional baseado no mapa das mediações (Martín-Barbero, 2009) e na dimensão da interculturalidade (Canclini, 2007), para indagar as formas de socialidade e subjetivação dos jovens migrantes negros do litoral pacífico sul da Colômbia. Em seguida, reunimos as principais perspectivas presentes em estudos acadêmicos sobre jovens com o interesse de compreendê-los como sujeitos sociais e de evidenciar suas formas expressivas, destacando um enfoque cultural latino-americano.

Nossa reflexão busca destacar os modos de subjetivação criados nas manifestações e expressões estéticas dos jovens, encontrando pistas para sua compreensão nos estudos sinalados. No entanto, queremos trazer outras questões suscitadas pela perspectiva que entrelaça a estética e a política, sobretudo quando continuamos a perguntar pela ação coletiva dos sujeitos; quando continuamos interessados no reconhecimento dos jovens e dos contextos nos quais interagem e vivem como lugares de socialização, luta e expressão subjetiva.

2.1 Cartografia do comunicacional e interculturalidade

Jesús M. Barbero, em seu livro *O Ofício do Cartógrafo* (2002), impelido pelas questões geradas pelo acelerado desenvolvimento das tecnologias de comunicação, traça

uma cartografia que percorre as práticas comunicativas, reconhecendo o papel significativo dos meios massivos de comunicação, sem concebê-los como determinantes da produção do social, mas sim como aqueles que perpassam as práticas comunicativas e sua relação com a trama da cultura.

Para ele, continuar na perspectiva das mediações²¹ abrange uma dimensão política, porque além do fato de reconhecer o acelerado desenvolvimento tecnológico da comunicação, o que está no fundo desse processo é a transformação da razão instrumental em razão comunicacional. Esta se refere tanto à comunicação que agencia a inserção das culturas no espaço-tempo do mercado global, como ao lugar que ocupa atualmente a cultura na sociedade quando a mediação tecnológica deixou de ser só instrumento, de remeter a máquinas e aparelhos, para configurar modos de percepção, de linguagem, novas sensibilidades e escritas (Barbero, 2002, p.33). Como argumenta Barbero,

a mediação tecnológica se espessa cada dia mais transformando nossa relação com o mundo, desterrando talvez para sempre o sonho grego de que o homem seja “a medida de todas as coisas”. Mas essa mudança não tem sua origem na técnica, ela faz parte de um processo muito mais amplo e longo: o da secularizadora racionalização do mundo que, segundo Weber, constitui o núcleo mais duro e secreto do movimento da modernidade (2002, p.263)

Para compreender as transformações do mundo sem adotar um determinismo tecnológico ou um pessimismo cultural é preciso, segundo Martín-Barbero, traçar uma cartografia que pensa a mudança de século olhando para o lugar que a técnica ocupa como forma global de produção que define a toda cultura e projeta uma totalidade histórica. Tal processo civilizatório remete aos começos da revolução industrial que, do domínio das máquinas, levou ao domínio dos signos e da cibernética, para dar um passo em direção à informática e à revolução eletrônica e digital (Martín-Barbero, 2002, p.261).

²¹ Lembremos que a obra *Dos meios às mediações*, de Jesús M. Barbero, propõe pensar a comunicação no contexto latino-americano, donde questiona uma perspectiva que concebe a comunicação como um processo linear e a estrutura da mensagem como ideologia, pressupondo o sujeito que se encontra no âmbito da recepção como um agente passivo, susceptível de manipulação pelo poder dos meios massivos de comunicação. Seu interesse é pensar a comunicação em relação com a realidade latinoamericana, que ele denomina mestiçagem, referindo-se “não só ao fato racial do qual viemos, mas à trama hoje de modernidade e descontinuidades culturais, deformações sociais e estruturas de sentimento, de memórias e imaginários que misturam o indígena com o rural, o rural com o urbano, o folclore com o popular e o popular com o massivo”(Martín – Barbero, 2009, p.28). Seu deslocamento é um olhar em direção ao processo socio-histórico que constitui a cultura e se expressa na comunicação. Assim, alude às mediações como questão de cultura que densificam as práticas comunicativas dos receptores, sujeitos não passivos, senão produtores de sentidos, os quais resistem, negociam e geram modos de uso dos mídia, tão diversos como a trama cultural que constitui sua realidade.

Esta razão comunicacional que domina a cartografia do mundo global é caracterizada pelo fluxo (de informações, mercadorias, pessoas) e pela fragmentação como dispositivos que acionam o mercado global na sociedade gerando des-localizações de territórios, memórias e identidades. No entanto, se lhe antepõe o significado do lugar, como o enclave primordial do corpo na cotidianidade e a materialidade da ação, que são a base da heterogeneidade humana e da reciprocidade como forma primordial da comunicação porque, mesmo perpassado pelas redes do global, o lugar segue feito do tecido e da proximidade dos parentescos e vizinhanças (Martín-Barbero, 2002, p.268). Para Barbero, o campo da comunicação aí está configurado por três dimensões:

O espaço do mundo, o território da cidade e o tempo dos jovens. Espaço- mundo, pois a globalização não se deixa pensar como mera extensão qualitativa dos estados nacionais fazendo-nos passar do internacional (política) e o transnacional (empresas) ao mundial (tecnologia-economia), o globo adquiriu uma significação histórica. Território-cidade, pois nele se configuram novos cenários de comunicação dos que emergem um sensorium novo e seus dispositivos são a fragmentação e o fluxo. E onde esse sensorium se faz social e culturalmente visível hoje é no entretanto dos jovens, cujas enormes dificuldades de conversação com as outras gerações apontam para tudo o que na mudança geracional há de mutação cultural (Martín-Barbero, 2002, p.34)

Dentro desta perspectiva, a cultura comunicacional emerge traçando outra cartografia na qual os sistemas de valores, regimes estéticos e do saber, fundamentais para sustentar o projeto de modernidade, começam a ser questionados para lhes disputar a hegemonia concernente ao ordenamento do mundo.

São os jovens aqueles que, em meio à incerteza gerada por tal desajuste de referentes simbólicos que antes pareciam inamovíveis, não padecem por ela como a geração dos adultos. Pelo contrário, pois aprendem “surfando” através das redes que tecem o fluxo constante de informação e a manobrar muito bem suas ações ante a fragmentação da sua experiência ao não encontrar lugar seguro onde definir seu espaço-tempo de forma contínua.

Deste modo, ainda que nesta cultura comunicacional haja uma separação entre relato e experiência, não significa que tenha uma ausência total de buscas de sentido ou uma determinação da razão comunicacional sobre a organização social. Adquire protagonismo um *sensorium* que reconfigura a organização do saber, seus âmbitos concretos e tecnologias (por exemplo, o lugar do livro frente ao hipertextual do mundo digital), sua conexão com as maneiras de sentir e os modos de se juntar, o que produz um apagamento das fronteiras entre arte e ciência, entre experimentação técnica e

inovação estética. Emerge um paradigma de pensamento que refaz as relações entre a ordem do discursivo (a lógica) e do visível (a forma), da inteligibilidade e a sensibilidade (Martín-Barbero, 2004, p.6).

Portanto, o computador, mais que um aparelho, é uma tecnicidade na qual se estabelecem relações diferentes de domínio técnico que exigem explorar capacidades e habilidades cognitivas e sensíveis, novas operações de (e com) a informação. Em última instância, são possibilidades de criatividade que escandalizam a alguns setores conservadores empenhados em manter dualismos entre escritura/imagem, autor/produtor, autor/leitor e assim, continuar no terreno seguro da ordem acostumada, o legitimador cânone dos gêneros e as maniqueístas oposições em que se sustentam as autorias e hierarquias (Martín-Barbero, 2004, p.8).

Na América Latina, a experiência mediada por este paradigma não consome todas as fontes de memória, nem corrói os vínculos com a tradição. Na emergência da cultura comunicacional se põem ao descoberto as condições de nossa *modernidade outra*, essa à qual acedem e da que se apropriam as maiorias sem deixar sua cultura oral, mas misturando-a (operações de mestiçagem) narrativamente com os imaginários da visualidade eletrônica (Martín-Barbero, 2004, p. 2).

Para García Canclini (2007), estas questões colocadas acima, que consideram a relevância do comunicacional, devem ser pensadas em relação com uma dimensão antropológica e sociológica. Quer dizer, pensar o lugar da diferença, a produção das desigualdades e as dinâmicas de inclusão/exclusão que especificamente invocam esse comunicacional, quando a globalização tecnológica passou a conectar simultaneamente quase todo o planeta, redesenhando assim tanto os mapas de experiência, os repertórios de sentido e de afeto (de nos afetar por) e inclusive os campos de saber e epistemológicos através dos quais ordenamos e compreendemos o mundo.

Essas dimensões ultrapassam, segundo Canclini, uma concepção multicultural do reconhecimento da diversidade, limitada só a programas legislativos constitucionais para incluir (distribuir lugares) os diferentes setores sociais (grupos étnicos, migrantes) dentro dos parâmetros da configuração do estado nação Ele afirma o seguinte:

A passagem da primeira modernidade, liberal e democrática, com projetos integradores dentro de cada nação, a uma modernização seletiva e excludente em escala global, coloca-nos diante de outro horizonte: agora importam as diferenças integráveis aos mercados transnacionais e acentuam-se as desigualdades, vistas como componentes “normais” para a reprodução do capitalismo (García Canclini, 2007, p.92)

Considerando o que foi exposto anteriormente, existe tanto nos discursos hegemônicos como no pensamento crítico a tendência a definir em termos de inclusão/exclusão as dinâmicas instáveis e flexíveis dos processos sociais contemporâneos, caracterizados pela metáfora da rede e que predominam em escala planetária, deslocando o significado de sociedade em níveis e estratos, apresentando a ideia de um mundo em que a condição do explorado se dilui.

Nas relações clássicas de exploração, obtinha-se o poder graças à repartição desigual dos bens estáveis, fixados territorialmente: a propriedade da terra ou dos meios de produção numa fábrica. Agora, o capital que produz a diferença e a desigualdade é a capacidade ou a oportunidade de mover-se, manter redes interconectadas. As hierarquias no trabalho e no prestígio estão associadas não só a posse de bens localizados, mas também ao domínio de recursos para conectar-se (García Canclini, 2007, p. 95)

García Canclini propõe uma reflexão situada na interação entre culturas, para desde aí entender o que sucede quando os grupos entram em relações e trocas, o que implica confrontação e entrelaçamento. Assim, ele pensa que hoje habitamos um mundo intercultural no qual “os diferentes são o que são, em relações de negociação, conflito e empréstimos recíprocos” (2007, p.17); a interculturalidade centra-se nos processos de construção de sentidos, implicando um sistema de relações onde se estabelecem comparações, contrastes e diferenças, de modo que a interculturalidade busca entender as misturas entre grupos sociais, apropriações de produtos materiais simbólicos e suas re-interpretações. Mas adverte que esse movimento não se refere só às fusões, nele há uma tendência de criar barreiras e fechamentos identitários, sendo lugar tanto de refugio como de exclusão por parte dos grupos sociais.

Seguindo estes argumentos, pensamos igualmente sobre a necessidade de reconhecer o campo do comunicacional como um lugar de conflito, onde ganha densidade a constituição mesma da sociedade, se geram dinâmicas que a reconfiguram e desordenam constantemente. Atentar para esse campo de conflitos pode nos ajudar a compreender de melhor maneira as mediações que emergem nas dinâmicas de produção cultural dos jovens migrantes negros em Cali, nas quais colocam em jogo suas práticas e manifestações estéticas com o intuito de se posicionarem na sociedade como sujeitos, quer dizer, construir sentidos e negociar com eles diante da razão instrumental a partir de uma razão estético-comunicacional.

2.1.1 As mediações comunicacionais da Cultura

Martín-Barbero propõe um mapa para analisar as dimensões que perpassam a cultura comunicacional e o conjunto de mediações que, dentro dela, gera tanto encontros como conflitos. Essas dimensões operam em dois eixos: um diacrônico, que relaciona as matrizes culturais e os formatos industriais; e o outro, sincrônico, das lógicas de produção e competências de recepção, as quais são mediadas pela tecnicidade, ritualidade, socialidade e institucionalidade (Barbero, 2009, p.16-21).

Sua proposta promove uma discussão contra os discursos que consideram o deslocamento dos sujeitos pela técnica, os quais reificam os meios e afiançam a instrumentalização da comunicação. Por mais que hoje os meios tecnológicos estejam posicionados fortemente na sociedade, eles não representam um processo total de constituição do social. Aquela idéia significaria dar total legitimidade aos modos de produção material e cultural hegemônicos, cuja lógica está na unificação e homogeneização da diversidade do mundo.

Interessa a esta pesquisa se deter na socialidade que jovens negros migrantes de Cali constroem através da música. Por isso é importante compreender sua configuração na relação entre as matrizes culturais²² e os usos da mídia, os quais não se restringem só aos modos de recepção/consumo mas à manipulação/apropriação da técnica, à produção e invenção de ritmos musicais que enuncia o lugar particular de ser jovens. Nessa tensão emerge uma socialidade por meio da qual os jovens articulam discursos, práticas, estilos e modos de vida para carregar de sentidos o mundo que habitam. Mas, o que significa socialidade?

2.1.2 Comunicação e socia(bi)lidade

Segundo Martín-Barbero é no tensionamento entre as matrizes culturais e os modos de recepção/consumo que se definem formas de socialidade as quais compõem a trama das relações cotidianas tecidas pelos humanos ao se juntarem. O cotidiano é, por sua vez, lugar de ancoragem da práxis comunicativa e resulta dos modos e usos

²² O conceito de matrizes culturais remete à ligação entre movimentos sociais e discursos públicos, que geram mudanças nos registros da memória, os regimes de saber e nas gramáticas coletivas de se representar o popular e ser representado, por exemplo, a novela, traduzida em folhetim para ser lida e narrada na praça para as maiorias “iletradas”, constituindo uma trama complexa de resistência e cumplicidade entre discursos hegemônicos e subalternos (Martín -Barbero, 2009, p.16).

coletivos de comunicação, isto é, de interpelação/constituição dos atores sociais e de suas relações com o poder (Barbero, 2009, p.17).

Interessa-nos apontar outros aspectos para ampliar a definição de socialidade, considerando a perspectiva de Michel Maffesoli (1984). Na sua abordagem, acreditamos que se encontram ferramentas significativas para o desenvolvimento e compreensão das formas sociais que se geram na sociedade moderna e estruturam a vida cotidiana dos indivíduos. Tais instrumentos nos permitem fugir de determinismos e ideologias oficiais que constroem a complexidade do social e a pluralidade de formas, uma vez que esses enfoques se revelam exclusivamente voltados para o exercício de traçar uma causalidade objetiva e um finalismo último que lhes daria sentido.

Para Maffesoli, pelo contrário, existe uma socialidade multiforme, subterrânea e tenaz que não se esgota nem se extingue na racionalização contemporânea da vida, nem tampouco numa representação homogênea e globalizante do corpo social, submetido a “sistemas de escritura” que remete a uma economia simplificadora das suas formas de existência (Maffesoli, 1984, p.12). Assim, para se aproximar de uma compreensão da vida cotidiana deve-se assumir todas as “obscuridades e incongruências do simbólico”, pois a compreensão da vida cotidiana é reticente e resistente a qualquer esquema positivista.

Isto não significa a negação de qualquer análise econômica ou política da sociedade, mas aponta para a necessidade de destacar a intenção por apreciar a riqueza do “interesse do aqui e do agora”, o lugar do afeto e da paixão nas relações humanas através das quais os homens encontram o modo de jogar (vivem no jogo os valores que praticam) para enfrentar a fragmentação social e o caráter polimorfo da sociedade. Por meio de tal jogo podem reconhecer que “existe uma energia social irreprimível, capaz de garantir um certo equilíbrio e que permite a constituição quase intencional de uma sólida sinestesia.” (Maffesoli, 1984, p.14).

Essa energia e força subterrânea vigente na vida cotidiana é moldada por um tempo cíclico. O tempo vivido social e individualmente é o tempo da repetição e da circularidade através do qual se ritualiza o incompreensível do destino dos homens: o de se enfrentar a morte na suas múltiplas manifestações. Todas as experiências cotidianas acontecem num presente caótico que deve ser vivido intensamente, daí o valor dos mitos, que se revelam como mediação de uma ambivalência que transita do sagrado ao profano. A sociabilidade se serve das máscaras e da teatralidade, pois cada situação da vida não deixa de ser uma encenação do trágico, que valoriza a narrativa e o fantástico,

a conversa repetitiva e sem sentido como poética do cotidiano em que as representações e as práticas comunicativas – associadas ao *imaginal* (força de criação da imaginação) - estão enraizadas num território compartilhado coletivamente para viver o estar juntos do presente.

A partir da perspectiva de Martín-Barbero, essa socialidade, então, considera as tensões e conflitos entre as instâncias tradicionais de socialização, os regime de transmissão de saberes e padrões de comportamento que definem modos de organização social, de habitar um território e de construção subjetiva, e as instâncias promovidas pelos usos sociais das mídias, que já não obedecem só a modos de recepção voltados para o consumo, mas também às diferentes formas de produção de “obras”. Assim, a socialidade para este autor é perpassada contemporaneamente pelas transformações que remetem a movimentos de reencontro com o comunitário mas não se enquadrando em formas fundamentalistas ou nacionalistas, sendo uma mostra desses re-enquadramentos os vínculos tecidos pelos jovens em torno da música, sendo essas formas pertencentes ao plano do sensível e da subjetividade.

Neste caso, consideramos sobretudo as músicas que expressam as sonoridades e ritmos da região pacífico sul da Colômbia misturados com “sons urbanos” como o rap, a *salsa*, o *reggaeton*. Aqueles usos sociais da mídia, que articulam consumo e apropriação criativa para a elaboração de produtos culturais singulares, remetem não só aos envolvidos nas redes virtuais e à manipulação da técnica, mas aos modos através dos quais os jovens constroem relações, organizam seu espaço e tempo, reconfiguram as formas de escutar, olhar e ver, enfim, reconstituem “ritualidades arrancadas do tempo arcaico para iluminar as especificidades da contemporaneidade urbana” (Barbero, 2009, p.20).

A socialidade destes jovens negros migrantes, iniciada nos seus povos de origem, onde já se incorporava na sua cotidianidade ritmos como o *rap* e o *reggaeton*, na atualidade se apóiam em maior medida no uso que eles fazem da internet. Enquanto prática comunicativa, o uso da internet compõe um momento da vida destes jovens: eles se reúnem para gravar canções nos seus quartos, transformados em improvisados estúdios de gravação, para conseguir algum instrumento de áudio ou aprender a como utilizar algum software de edição.

Os jovens experimentam uma empatia feita não só da facilidade para se relacionar com as tecnologias audiovisuais e informáticas, senão de cumplicidade expressiva: é em seus relatos e imagens, em suas sonoridades, fragmentações e velocidades que eles encontram seu idioma e seu ritmo. Pois frente às culturas letradas, ligadas à língua e

ao território, as eletrônicas, audiovisuais, musicais, ultrapassam essa vinculação produzindo *comunidades hermenêuticas* que respondem a novos modos de perceber e narrar a identidade. Identidades de temporalidades menos longas, mais precárias, mas também, mais flexíveis, capazes de amalgamar ingredientes de universos culturais muito diversos... (Martín-Barbero, 2002, p.285)

Motivados pela música, geram táticas ligadas ao uso das redes virtuais para organizar seu estar na cidade e evadir o espaço-tempo produtivo. Autogestionam recursos promovendo festas, incluindo pequenos shows em seus povos de “origem”. Outros criam empresas de fabricação de instrumentos musicais como a marimba, aproveitando as redes sociais da internet para fazer conhecer seu trabalho na Colômbia e em outros países da América-Latina.²³

Olhar para as interações sociais dos jovens em um contexto de migração, globalização e busca por reconhecimento é também aceitar a influência de dois processos comunicativos concomitantes: a ação estratégica e universalizante que dinamiza o mercado global por meio das tecnologias da informação (o que sugere um processo civilizatório em que há homogeneização das experiências dos sujeitos); mas também, a ação autônoma dos sujeitos e grupos, observada através dos usos sociais da mídia, que aponta o papel ativo dos sujeitos na codificação e decodificação das mensagens a partir de suas memórias, afetos e vínculos gerados num contexto específico. Tal contexto é traçado por situações diversas, o que alude à produção de sentidos e configuração de formas de socialidade possíveis nos modos coletivos de comunicação.

A relevância deste enfoque comunicacional adotado, nos permite uma abordagem ampla dos processos comunicacionais e sua dimensão intercultural que dão forma às interações sociais dos sujeitos tanto individuais como coletivos. No nosso caso especificamente, ganham protagonismo as práticas políticas e expressões estético-expressivas dos jovens músicos migrantes negros. A seguir, vamos nos referir aos jovens como atores principais do desordenamento cultural enquanto sujeitos receptivos às transformações das sensibilidades e das subjetividades pelas mudanças nos padrões norteadores da sociedade.

²³ O projeto dos irmãos Riascos pode se encontrar em diferentes redes virtuais como o *Facebook*. Através de um vídeo no *Youtube*, falam a respeito da sua proposta: <http://www.youtube.com/watch?v=Gbqd_J4kopY>, acesso em 23/11/2013.

2.2 Jovens: desconstruindo discursos oficiais

Para as instituições oficiais do Estado, a mídia e inclusive alguns setores acadêmicos, os jovens tem sido rotulados como violentos, consumistas e despolitizados. Sua compreensão parece ter sido reduzida a uma condição biológica, passageira e homogênea. Muitas das concepções sobre os jovens negligenciaram os contextos e as diversas formas como eles não só habitam as cidades, mas também como constroem laços e sentidos coletivos.

Em resposta a essas abordagens redutoras, emerge na América Latina uma tendência para superar uma representação homogênea e ahistórica dos jovens, que mesmo reconhecendo o caráter dinâmico de suas realidades, se preocupou mais em definir e qualificar que em entender (Reguillo, 2000, p. 35). Estes estudos emergentes sobre jovens se dedicaram a destacá-los ou como essencialmente marginais/contestatórios, isolados de qualquer mediação social, institucional e cultural; ou como “incorporados”, apagando os sentidos produzidos nas suas próprias práticas, que se desmancham nas estruturas, perdendo-se de vista, tanto na sua exaltação como na sua desqualificação, um sujeito construído historicamente, em seus múltiplos papéis e interações com um contexto sociocultural específico.

Para Reguillo (2000), se esse momento anterior se caracterizou pelo tom descritivo, deixando as interpretações sobre jovens no nível da anedota, no começo da década de 1990 predominou um discurso de caráter construtivista-relacional. Em outras palavras, se propôs problematizar não só o sujeito empírico de estudo, mas também as ferramentas de análise, com o intuito de superar os dualismos interpretativos sobre sujeitos e estrutura. Este escopo busca reconhecer o papel ativo dos jovens, sua capacidade de negociação com sistemas e instituições e sua ambigüidade nos modos de relação com a cultura hegemônica (Reguillo, 2000, p.36).

Os jovens passam a ser o cerne de leitura que se preocupa em olhar para o terreno do “atuado e incorporado”, envolvendo suas práticas e sua vida cotidiana, vitais para se construírem como sujeitos. Essas duas dimensões se tornam lugar metodológico a partir do qual se pode interpretar suas realidades e não só vê-las como tema. Deste modo, segundo Reguillo, operam quatro eixos chaves para sua caracterização: i) os grupos juvenis, referente aos modos de estar juntos e de “nomear” a identidade; ii) os outros, trazendo à tona a questão da alteridade, evidenciando o caráter relacional (identificação-diferenciação) necessária para se construir o “nós”; iii) o projeto e ação

coletiva, referindo-se à revalorização da política que emerge de múltiplas formas nos modos de se expressar e manifestar dos jovens, sem corresponder aos mecanismos e instituições tradicionais de conceber a política; e por último, iv) os consumos culturais, que podem ser definidos como esse âmbito que também dá forma a um ator social nas dinâmicas de identificação- diferenciação na consolidação de uma cultura mundo (Reguillo, 2000, p.45).

No caso da Colômbia, dominou (e ainda domina) um discurso influenciado por uma dupla miopia: aquela do costume, que fala o que sempre se acreditou sobre jovens, e aquela do âmbito da investigação social, que negligenciou a dimensão cultural nas suas pesquisas. Deste modo, os jovens eram impensáveis como atores sociais, e vistos só como delinquentes, desviados e criminosos. Esse foi um fato agravado durante o *boom* do narcotráfico nos anos 80, uma vez que ele incorporou nos seus circuitos de operações jovens dos setores mais precários e marginais da Colômbia. Assim, apareceu nas telas da televisão um jovem hábil com as armas e as motocicletas, com uma atitude extravagante na sua fala e seu vestir. Todavia, esse também é um jovem fervoroso, religioso e devoto da virgem Maria, representando essa realidade latino-americana revestida de anacronismos que se inserem nos quadros morais também vinculados ao processo particular de viver a modernidade neste lado do globo. Ainda que sejam heranças de fenômenos particulares como a violência, esse modo de vida tem a ver com valores e práticas que promovem características da modernidade, como o individualismo, a distinção e o consumo (Martín-Barbero, 1998; Salazar, 1998).

Objeto de investigação dos estudiosos da violência, estudo de caso para psicólogos e fato noticiável, os jovens foram marcados pela origem de uma realidade social complexa, de múltiplas causas de continuidade histórica. Permaneceram atados à cotidianidade dos setores populares, marcados ainda pela injustiça, herdeiros do despojo e o desarraigamento que viveram seus pais e avós nos anos de 1950, na comumente chamada “época da violência”. Mas, para os setores hegemônicos, era necessário não reconhecer as realidades vivenciadas pelos jovens nos seus discursos oficiais e lhes atribuir causas mais universais e objetivas no âmbito médico e biológico.

Neste sentido, Margulis & Urresti (1998) afirmam que não existe uma única juventude: as juventudes são múltiplas e variadas, estão localizadas em um contexto social e histórico particular, caracterizadas por dar contornos específicos a sujeitos sociais “nativos do presente”. Nesse sentido, o “pluralismo” e o “estalido cultural” se manifestam fortemente nos jovens, oferecendo um marco amplo, variado e móvel de

referentes materiais e simbólicos, linguagens, imagens e formas de sociabilidade, deslocando as instâncias tradicionais de socialização como a família e a escola” (Margulis & Urresti, 1998, p.3), gerando preocupação numa sociedade que, de forma moralista, denuncia nos jovens a perda de valores e sua participação como agentes do mal, em vez de se perguntar pelas transformações e transtornos que eles estão vivendo. Tais setores mais conservadores da sociedade são incapazes de compreender quais valores as transformações promovidas pelos jovens estão recriando e construindo (Martín-Barbero, 1998, p.23).

Transformações que, para Reguillo (1998, p.57), se devem à crise mundial na década de 1990, introduzidas pelos efeitos da globalização e que incidiram nos processos de construção da identidade - já não referida ao *lócus* e nem a uma essência -, mais articulada em referentes de “origem” e procedência distintas. A partir daí, Reguillo considera que o processo de construção da identidade está em outra parte. Trata-se de identidades efêmeras, cambiantes e capazes de dar respostas ágeis e às vezes surpreendentemente comprometidas por um desencanto cínico, para fazer referência às formas de resposta dadas diante da crise generalizada que se condensa na expressão: “não acredito, não se pode e porém...”(Reguillo, 1998, p.58).

Herschmann (2009) afirma que na atualidade aumentou o interesse por parte de políticos, autoridades e especialistas sobre a necessidade de abrir espaços para a participação ativa dos jovens na sociedade, tema relevante por ser uma população extensa na América Latina. Contudo, sua inclusão nas agendas dos programas de governos e instituições oficiais não deixa de ser precária, mais ainda quando a região continua sendo uma das mais desiguais do mundo. Depois de ter superado as ditaduras militares, os regimes democráticos estabelecidos não conseguiram gerar os recursos necessários para melhorar as condições de vida, isso devido às reformas neoliberais realizadas nesta região para estabelecer o capitalismo transnacional.

Segundo este autor, o começo do século XXI inaugurou em alguns países da América Latina o surgimento de governos com uma tendência pela mudança social, promovendo a reconstituição do projeto de nação e a recuperação do estado como a “expressão de uma correlação de forças, um espaço institucional e ético-político”, apontando para uma América Latina pós-neoliberal. Dentro deste panorama atual se gera uma dinâmica paralela, referida ao interesse das novas gerações por práticas culturais que contrariam os modelos e sistemas de representação constitutivos da identidade nacional.

O protagonismo dos jovens no transcorrer deste século XXI e a particularidade de suas manifestações e formas criativas para se expressar, sugerem novos desafios aos acadêmicos e às autoridades para refletir e compreender estas realidades para além dos modelos e dimensões tradicionais de conceber o social, o civil e o político. Este panorama atual também convoca uma trajetória que envolve diferentes questões e estudos sobre jovens na procura de seu reconhecimento como atores e sujeitos sociais, assunto que vamos desenvolver na seção seguinte.

2.2.1 Jovens: atores e sujeitos sociais do desordenamento cultural

Para Herschmann (2009), ainda que exista um interesse cada vez maior de estudos acadêmicos pelos jovens, também é acentuada a sua “condição” de proscritos, pois ainda a imagem do jovem como “delinqüente”, “vulnerável”, “perigoso”, “violento” está fortemente ancorada no imaginário social da America Latina. Porém, para ele há uma literatura comprometida em questionar criticamente tais representações, reconhecendo as problemáticas sociais, os estereótipos e preconceitos construídos sobre os jovens.

Em 1998 é publicado o livro *Viviendo a toda: jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades*, resultado do investimento que vários autores (Margulis & Urresti; Rosana Reguillo; Alonso Salazar, entre outros) fizeram ao adentrar nos mundos habitados pelos jovens para compreendê-los a partir do âmbito cultural, ou seja, aquele que traz questões sobre o conjunto de práticas, linguagens, formas de estar juntos pelas quais se fortalecem os laços coletivos, produzem sentidos, comportamentos, recriam estilos e estéticas, (des)ordenam seu espaço-tempo, reconstroem simbolicamente referentes e lugares diversos para enfrentar o desencanto de um mundo cada vez mais instrumentalizado em função do mercado global.

Margulis & Urresti (1998) distinguem as noções de jovem e juvenil. Para eles o juvenil corresponde a uma construção da mídia, do mercado e das indústrias culturais por meio dos quais se projetam imagens do que significa ser jovem. Desta maneira, o juvenil se torna uma figura que representa múltiplos símbolos que se referem ao desportivo, à alegria e ao hedonismo. No entanto, tais representações não correspondem à realidade de jovens de classe popular, pois a moratória social²⁴ que as aciona não é um

²⁴ Esse termo faz referência ao tempo de prolongação que experimentam os indivíduos na modernidade para assumir o rol de atividades e convenções da vida adulta estabelecido pela sociedade, como o matrimônio e o trabalho.

tempo para curtir, pelo contrario, é vivido como tempo de culpa e angústia, de impotência, uma circunstancia desditosa que empurra para a marginalidade, a delinqüência ou o desespero (Margulis & Urresti, 1998, p.6).

É determinante para estes autores localizar os jovens contemporâneos em um contexto social secularizado, mediado pela publicidade, midiaticado e estetizado, gerador de diferentes representações de ser jovem e que seduzem as distintas classes sociais. Ainda assim, eles consideram que esses conjuntos de mediações modelam discursos que produzem um jovem mítico, afastado da realidade em que muitos setores estão mergulhados: uma narrativa que os situa nas gratificações oferecidas pelos circuitos de consumo dotando-os de valor simbólico ao representar um indivíduo empreendedor, dinâmico, produtivo e líder.

Segundo os autores, no entanto, o fenômeno das *tribos urbanas* constitui um cenário vital que promove nos jovens formas de resistência à figura mítica produzida pelas instâncias e pelas dinâmicas de uma sociedade mergulhada em processos de redução da experiência à representação na mídia. Nas tribos, os jovens encontram um refúgio para escapar do estabelecimento cotidiano e hegemônico da figura do “jovem oficial”: eles constroem, nas suas interações e no seu estar juntos, enclaves simbólicos e referentes de identidades.

Dayrell (2005) também toma em conta as transformações da sociedade contemporânea no seu estudo sobre jovens, assinalando a crise que perpassa as instituições tradicionais de socialização. A escola e o mundo do trabalho já não são um referente de valores, nem definem um horizonte onde se materializam as expectativas dos jovens. É impossível compreender sua experiência sem considerar a complexidade e heterogeneidade crescentes na sociedade:

O que queremos enfatizar é a complexidade e a heterogeneidade cada vez maiores da sociedade com rápidas transformações em todos os setores sociais, desde a organização da produção e do consumo até as formas de sociabilidade. Neste processo contraditório, antigas formas permanecem como estrutura social desigual e excludente; outras, porém, avançam... O que vem ocorrendo no país é um reflexo das mutações sociais mais amplas da sociedade ocidental, que tem, na informação, no campo simbólico, o novo campo de poder. Este cenário cria novos patamares e modelos de cidadania (Dayrell, 2005, p. 24-25).

Assim, a esfera do consumo cultural se torna um âmbito importante para as trocas sociais, ampliando o leque de possibilidades dos jovens. No entanto, segundo Dayrell (2005, p.26), no caso do Brasil (situação que muito provavelmente é similar a

de outros países latinoamericanos) existe também uma restrição ao seu acesso, evidenciando-se uma das faces perversas da nova desigualdade: uma modernização cultural sem modernização social.

De acordo com Dayrell (2005), apoiado nos argumentos de Charlot, os jovens são concebidos como sujeitos sociais, no sentido de considerar todos os indivíduos com a capacidade suficiente de agir dentro do contexto social no qual estão inseridos. Como seres particulares, todos os sujeitos possuem uma historicidade, correspondem a um espaço-tempo específico que oferece repertórios para poderem conferir sentido ao mundo, compartilham significados e afetos que os mobilizam na sua construção como seres humanos, seja para reforçar o lugar que ocupam dentro da sociedade ou para questioná-lo.

O sujeito é, segundo Dayrell, um processo em construção e não algo já dado; sendo o ser humano o único ser impelido ante o questionamento do que ele é, sobre sua condição de não ser nada. Mas o desenvolvimento de suas potencialidades não é um processo inato, pelo contrário está ligado a processos de relacionamento social com o outro, mediação que o introduz no mundo do qual vai ser parte.

Contudo, esse autor também considera que existem muitas formas de se constituir (ou não) como sujeito dependendo das qualidades dos contextos e das relações sociais que promovem vínculos de pertencimento do indivíduo na sociedade. De acordo com ele, uma das formas que impedem a constituição das pessoas como sujeitos corresponde aos contextos de desumanização, em que o indivíduo é proibido de ser, suas potencialidades são limitadas ao não existir e todos os recursos que garantem seu “desenvolvimento” são negados. Não deixa de ser significativo para Dayrell, como os jovens por ele pesquisados constroem modos próprios de viver para se sobrepor aos obstáculos da sua realidade imediata.

Assim, a importância das culturas juvenis ligadas à música, a conformação de grupos e estilos, são uma esfera na qual os jovens expressam práticas e geram formas de vida específicas para significar sua cotidianidade. As culturas juvenis deixam entrever um conjunto de significados compartilhados, um conjunto de símbolos específicos que “expressam a pertença a um determinado grupo, uma linguagem, com seus usos singulares, rituais particulares e eventos por meio dos quais a vida adquire um sentido” (Dayrell, 2005, p.36).

A reflexão sobre os jovens salienta a questão do lugar que eles ocupam dentro de uma cultura mundializada e as tensões com seus modos cotidianos de vida e instituições

sociais e burocráticas. Enquanto atores sociais se constroem, portanto, na negociação, conflito e cumplicidade com os repertórios que circulam e fluem nas telas da televisão, nos anúncios publicitários, nos centros comerciais e nas ruas da cidade. Eles são, hoje, como nunca antes, os sujeitos mais sensíveis ao desordenamento cultural que perpassa a sociedade desde a década de 1960.

Esta mudança provocada pela implosão do “sistema-mundo da vida” colocando em crise os relatos dominantes que o norteiam, trouxe consigo uma multiplicidade de sentidos, ao saturar e esfumar os rumos que garantiam a coesão social. Mesmo assim, as incertezas, produto desta defasagem, se tornam, paradoxalmente, a possibilidade de definir e imaginar outros horizontes além dos instituídos. Portanto, os jovens vistos como “sujeito empírico” não são um todo homogêneo fácil de rotular. Pelo contrário, são uma heterogeneidade de atores sociais que se constituem nas suas próprias práticas e ações. E, sobretudo quando a vida social deixa de ter para eles uma continuidade espaço-temporal, uns se fazem visíveis nas suas atitudes frente ao poder, enquanto outros preferem o anonimato, ou se diluir nas redes do hedonismo mercantil. Outros ainda, sem ter opção nenhuma, passam a ser denominados “descartáveis” (Reguillo, 2000, p.58-59).

Fugindo de discursos ligados à psicologia, que reduzem as atitudes e comportamentos dos jovens a questões morais como a perda de valores sociais, ou a quadros de sentido totalizadores que figuram como base de toda socialização, Reguillo (2000) busca compreender a dimensão expressiva dos jovens a partir do lugar da mudança cultural que compõe a paisagem para representar sua experiência. Este fato é considerado inédito por Mead no seu livro *Cultura e Compromisso*, e ela o denomina “cultura pré-figurativa”, para caracterizar o âmbito em que os jovens adquirem e assumem autoridade sobre os processos, instituições e transformações que redimensionam o futuro do planeta. Os jovens possuem a capacidade de dar conta dos deslocamentos de uma suposta ordem quando a sociedade está perpassada por elementos como a mundialização e o desenvolvimento tecnológico (Reguillo, 2000, p. 63).

Este tipo de reflexão requer considerar, neste momento de mudança, o nível de complexidade do mundo, sendo um processo caracterizado pela quebra dos modos de transmissão de conhecimentos e valores de uma sociedade, expresso na capacidade de processamento da informação que circula velozmente pelo planeta, e se enuncia

mediado pela própria experiência que seus habitantes fazem da realidade que os cerca (Reguillo, 2000; Martín Barbero, 1998).

O que há de novo hoje na juventude, e que se faz já presente na sensibilidade do adolescente, é a percepção obscura e desconcertada de uma reorganização profunda nos modelos de socialização: nem os pais constituem o padrão-eixo das condutas, nem a escola é o único lugar legitimado do saber, nem o livro é o centro que articula a cultura. A lucidez de M. Mead apontou ao coração de nossos medos: tanto mais que nas palavras do intelectual ou nas obras de arte, é no desassossego dos sentidos da juventude no qual se expressa hoje esse estremecimento de nossa mudança de época (Martín-Barbero, 1998, p.29).

Pode-se conceber a configuração da identidade nas interações dos jovens como em um palimpsesto, onde um passado aparece tenuemente nas entrelinhas que definem os tempos fragmentados atuais. A produção de um novo *sensorium*, o do fluxo e da fragmentação, em que a destruição da memória e a obsolescência das coisas fazem da identidade um lugar descontínuo, feito da amálgama de retalhos, pedaços e resíduos com que os jovens instituem outros regimes de ver, ouvir e sentir, são os elementos de determinação da sua experiência. *Sensorium* que opera tanto na atividade do *zapping*, nos formatos televisivos, como na instrumentalização contida nos planejamentos que desenham as cidades contemporâneas.

Acrescentaríamos hoje em dia os âmbitos das redes sociais e a profusão de meios de comunicar, informar e produzir que provê a internet. Esses âmbitos são incorporados à cotidianidade dos jovens para articular diversos usos e organizar seu tempo, sendo manifesta essa empatia tecnológica aproveitada por eles para acionar sua sensibilidade, a capacidade de se apropriar dos aparelhos e sua facilidade para dominar os idiomas da tecnologia, tal como nos mostram pesquisas de usos da internet na periferia (Batista, 2011) ou dos celulares e sua centralidade na vida cotidiana, nas performances do corpo, na constituição de identidades, agenciando formas de socialidade (Da Silva, 2008)

Por sua vez, Reguillo prefere compreender esse processo de configuração da experiência e os modos de pertença dos jovens para se encontrar e se identificar, através da metáfora do vídeoclip, aludindo aos modos condensados de representação e ação das culturas juvenis. Assim, mais que a figura do palimpsesto, para essa autora é a figura do hipertexto que melhor ajuda na compreensão destas realidades em que os jovens são protagonistas; o hipertexto “supõe a combinação infinita e os constante *links* que

reintroduzem permanentemente uma mudança de sentido tanto na sua acepção de direção como de significação” Reguillo, 2000, 68).

Dentro de um contexto de hegemonia do discurso neoliberal, de processos de mundialização da cultura, corrosão e deslegitimação dos dispositivos institucionais de representação e participação, de empobrecimento da população latino-americana, Reguillo enuncia pelo menos três elementos em que o contexto anterior afeta os jovens: sua percepção da política, sua percepção do espaço e sua percepção do futuro. Como aponta García Canclini, existe um conjunto de condições objetivas que obriga a considerar as situações de desigualdade e exclusão de amplos setores da sociedade, sendo o dos jovens aquele que traz a questão pelo futuro, pois os jovens só teriam a possibilidade de se “globalizarem” como trabalhadores ou como consumidores, âmbitos a partir dos quais hoje não é seguro e confiável ancorar um projeto estável de vida. Segundo este autor:

Como trabalhadores, oferece-se a elas (novas gerações) que se integrem a um mercado liberal mais exigente em qualificação técnica, flexível e, por tanto, instável, cada vez menos protegido por direitos trabalhistas e de saúde, sem negociações coletivas, nem sindicatos, no qual devem buscar mais educação para, no fim, achar menos oportunidades. No consumo, as promessas do cosmopolitismo são impossíveis de cumprir, dado que ao mesmo tempo se encarecem os espetáculos de qualidade e se empobrecem – devido a crescente evasão escolar - os recursos materiais e simbólicos da maioria (García Canclini, 2007, p. 211)

Contudo, uma reflexão atenta às formas pré-figurativas coloca a atenção no valor que adquire cada experiência nova de se deslocar constantemente de espaços para ocupar outros, carregando-os de diversos sentidos (característica das culturas juvenis), salientando seus ritmos e trajetórias desde as quais traçam seu mapa das suas percepções do mundo e o imaginam como outro mundo possível. Assim, faz sentido compreender as culturas juvenis como “lugares de novas sínteses socio-políticas que estão construindo referentes simbólicos distintos aos do mundo do adulto, ou bem, usando-os de maneira diferente” (Reguillo, 2000, p.65).

Refletindo acerca de observações realizadas junto a três grupalidades de jovens no México (*Punks, taggers*²⁵ e *Ravers*), a autora dá conta das percepções que compõem suas práticas, que estão ligadas a uma consciência global de suas ações coletivas, inspiradas pela mobilização do movimento zapatista em Chiapas, México. Outros, como os *ravers*, levantam a bandeira de defesa pelo meio ambiente ao mesmo tempo em que

²⁵ *Pixadores*.

suas noites são êxtases de comunhão, do estar aí, em um transe produzido pelos beats da música techno e pelas drogas sintéticas. A forma expressiva que caracteriza principalmente os *taggers* envolve o deslocamento ágil para marcar, pichar com aerossol as cidades, com frases e dizeres a favor do movimento zapatista ou contra o governo de turno, mas também para expressar em poucas palavras situações cotidianas ou instantâneas do seus consumos.

Todos esses modos não estão ancorados em concepções formais de projetos políticos, mas que nas suas formas expressivas - que incluem discursos, rituais, trajetórias urbanas, estilos e estéticas - se encontram percepções do mundo que “dão conta de uma política com letras minúsculas, que faça do mundo, do país, da localidade, do futuro um melhor lugar para se viver” (Reguillo, 1998, p.81).

A seguir, trataremos uma reflexão acerca de um dos conceitos chave para caracterizar as práticas juvenis, o estilo²⁶. Tematizaremos o estilo em relação com o âmbito da música e ambos serão articulados a uma discussão sobre sua importância nas dinâmicas de constituição da cultura negra. Depois, colocamos algumas questões a partir da perspectiva do entrelaçamento entre a estética e a política, com a intenção de contribuir para a abordagem sobre os modos de subjetivação nas pesquisas sobre jovens, animados pelo percurso dos Estudos Culturais até aqui desenvolvido.

2.2.2 Jovens e Estilos nas músicas da diáspora

Segundo Dayrell (2005, p.36), a música acompanha em diversas situações os jovens no devir cotidiano, sendo mais vivida que só escutada. Por sua vez, Manuel López (2011, p.39) vê no poder da música um veículo de transformação social e de configuração subjetiva.

Afirma-se, de acordo com os argumentos de Herschmann (2009, p.124) e sua pesquisa sobre jovens e música no Brasil, o valor dos universos musicais na experiência

²⁶ Se bem a noção de estilo emerge nos estudos culturais ingleses interessados nas práticas juvenis nos emblemáticos livros “subcultura: o significado do estilo” de Dick Hebdige e na coletânea editada por Stuart Hall e Tonny Jefferson intitulada “resistance through rituals”, como nos lembra Freire Filho (2007) são várias as questões colocadas posteriormente a estes estudos, assim como diversos são também os desdobramentos que envolvem o que ele chama de estudos culturais pósmodernos na década de 1990, cujos “representantes” acodem ao acionamento de perspectivas epistemológicas que passam por Foucault, Mafessoli, Bourdieu, de Certeau, entre outros. Ao olhar para os estudos realizados na América Latina sobre jovens vemos também um leque bastante amplo e diverso para refletir sobre as práticas juvenis, que passam pela sociologia, a antropologia, a comunicação, tecendo um campo transdisciplinar. Portanto, nossa discussão vai se centrar nos autores da América Latina, fazendo dialogar principalmente a relação de práticas juvenis e estética nos estudos de Reguillo, os desdobramentos do conceito de estilo realizados por Dayrell, Herschmann e Weller, com o intuito de esclarecer uma discussão que não pretende apagar as reflexões promovidas pelos estudos culturais.

dos jovens para estabelecer novas formas de “estar juntos”, sociabilidades através das quais se posicionam como “sujeitos de discurso” para comunicar sua realidade social que mobiliza outras imagens e representações, diferentes daquelas hegemônicas no Brasil, reclamando seu direito a ser cidadãos. Para ele, a experiência coletiva e social da música é cada dia mais valorizada, se constituindo em “paisagem sonora” dentro da qual os indivíduos vivem intercâmbios, recriam memórias e geram identidades. Este cenário promove práticas de economia solidária, convocando produtores e artistas independentes, articulados através das redes sociais, gerando circuitos alternativos de produção, consumo e recepção (Herschmann, 2013, p.7).

No caso do Hip-Hop e dos rappers no Brasil, é possível afirmar que eles se constituem nos *novos líderes* que demandam o “copyright” da sua imagem e dos lugares (marginais) de procedência, para serem concebidos como autores de sua própria realidade e conseguir narrar suas próprias histórias que, por muito tempo, estiveram nas mãos de intelectuais e, em maior medida, nos formatos da mídia hegemônica. Aproveitando o mesmo terreno da mídia, lugar no qual apareceram sempre de forma trivial, estes sujeitos encontram uma arena para se fazer visíveis e gerar contra discursos às representações dominantes do que significa ser jovens, pobres, moradores de favela e rappers.

Weller (2011), na sua investigação sobre jovens negros de São Paulo e migrantes turcos em Berlim pertencentes ao movimento hip-hop, destaca esta música como expressão criativa da identidade étnico-racial e geracional dos jovens. Como movimento poético-musical, o hip-hop se tornou uma forma de contestação das desigualdades sociais, por meio da qual os jovens podem expressar sua criatividade e denunciar situações de discriminação e segregação (Weller, 2011, p.24).

Nesta pesquisa devemos destacar a música como estilo, uma vez que para jovens negros migrantes, tanto os ritmos do pacífico sul como os sons de circulação global fazem parte da sua própria expressão e produção musical. Sua experiência como jovens migrantes negros em contextos urbanos permitiu que “desenvolvessem” uma estética da diáspora²⁷ composta por diversas fontes: desde seu lugar de origem, como um exercício

²⁷ A ideia de estética da diáspora é um conceito desenvolvido por Kobena Mercer e ao qual Hall (2011) faz referência para acentuar a lógica da *differance* derridiana e do hibridismo que caracteriza a reflexão que ele elabora acerca de mesma ideia de diáspora: “Numa gama inteira de formas culturais, há uma poderosa dinâmica sincrética que se apropria criticamente de elementos dos códigos mestres das culturas dominantes e os “criouliza”, desarticulando certos signos e rearticulando de outra forma seu significado simbólico” (Hall, 2011, p.33).

de memória, até pela apropriação de diversos estilos musicais devido ao consumo de produtos das indústrias culturais e que se tornam significativos na sua interação com seus pares.

Os estilos “urban folklore” e “pacific style”, promovido pelos jovens negros migrantes, foco desta pesquisa, são definidos como uma construção de caráter simbólico que se expressa, mas não se esgota, na apropriação e utilização de diversos elementos culturais (artefatos, textos, linguagens, rituais). Ele é vivido pelos jovens como um processo significativo que implica uma escolha intencional de objetos, apropriação e reconfiguração de repertórios para sua organização e hierarquização que lhes permite construir tanto sua individualidade como uma imagem coletiva e garantem uma identidade de grupo para se diferenciar de outros. Acentuando o rol de produtores dos jovens, esses repertórios, incluem usos próprios de linguagens e criação de gírias, formas de vestir, usos de espaços, rotinas, trajetórias urbanas e participação de eventos (Herschmann, 2005; Dayrell, 2005).

Dayrell e Herschmann afirmam que o estilo, ao conotar um processo de escolha envolvendo a preferência e seleção de determinados modos de vida, define um *ethos* que afirma tanto a individualidade como laços de pertença. Os estilos de vida são a expressão e exteriorização de determinados *habitus*. No entanto, adverte Herschmann, esta noção, quanto interpretada diante da dinâmica cultural contemporânea móvel e ampla, parece às vezes “engessar” as manifestações plurais das culturas juvenis, caracterizadas “pela articulação flexível de partes, pela colagem de traços que qualquer um pode utilizar”:

[...] consideram-se, portanto, os estilos de vida juvenis em constante construção, nos quais linguagens, vestuários, músicas, danças, discursos e trajetos urbanos formam um universo cultural no qual se desenrolam sociabilidade, definem-se trajetórias, constroem-se sentidos e territorialidades (Herschmann, 2005, p.65)

Interessa a Herschmann aclarar com esta definição sua distância de outros usos da noção de estilo ligada à categoria do subcultural, porque supõe a defesa de uma ideia de autenticidade como referencial purista de certas práticas culturais, o qual revela seu anacronismo numa sociedade globalizada.

Por sua vez, Dayrell salienta que as possibilidades de escolha vinculadas à construção de estilos de vida também se apresentam limitadas para diferentes grupos

sociais dadas as condições estruturais de desigualdades que perpassam os contextos sociais atuais. Diante desse panorama precário e instável, o âmbito cultural é “dos poucos espaços em que [os jovens] podem exercer o direito de escolhas, elaborando estilos e modos de vida distintos” (Dayrell, 2005, p.99).

Hall considera significativos os repertórios e figuras da cultura negra (estilos, linguagens, músicas), porque sem importar quão deformadas e inautênticas estejam representadas na cultura popular, nelas se manifesta a *differance* para reivindicar a diversidade das experiências negras no mundo globalizado, trazendo para o primeiro plano outros discursos que enunciam diferentes formas de vida e representações. O que leva Hall a comentar o seguinte:

...Na cultura negra estritamente falando, em termos etnográficos, não existem formas puras. Todas essas formas são sempre o produto de sincronizações parciais, de engajamentos que atravessam fronteiras culturais, de confluências de mais de uma tradição cultural, de negociações entre posições dominantes e subalternas, de estratégias subterrâneas de recodificação e transcodificação, de significação crítica e do ato de significar a partir de materiais pré-existentes (Hall, 2011, p.325)

A música para Gilroy é essa expressão através da qual se conectam as memórias de deslocamento e desenraizamento que perpassam a história da cultura negra particular e que operaria como fonte de modos de resistir às condições de violência, racismo e segregação. A música se constitui numa expressão criativa, poética que se torna base do desenvolvimento das lutas negras como estratégia comunicativa, orientadora das consciências e de produção de subjetividades do Atlântico negro, para questionar e ultrapassar o paradigma ocidental baseado em referentes etnocêntricos e do nacional. Assim, por exemplo, no *Rythm and Blues*, se encontram aspectos profanos de reinvenção de rituais religiosos ocidentais, por sua vez, na sua forma rítmica e de conteúdo utilizadas para expressar a dor e a melancolia de um vínculo com matrizes culturais contidas nas experiências trágicas de seus antepassados, fazendo eco também no seu presente, mas que contribuem na construção de identidade (Gilroy, 2001).

Segundo Gilroy, olhar para as músicas é também um desafio aos paradigmas de pensamento ocidental que se tornou referente epistemológico de muitos intelectuais, gerando um tipo de “absolutismo negro” que domina a cultura política negra. Pelo contrário, ao enfocarmos as músicas nos damos conta da sua origem híbrida e crioula, da mestiçagem das formas culturais negras no ocidente, pois “estas são uma duplicidade, de sua localização instável simultaneamente dentro e fora das convenções,

premissas e regras estéticas que distinguem e periodizam a modernidade”, permitindo diálogos interculturais (Gilroy, 2001, p.159).

Pelo exposto anteriormente, podemos afirmar que se promovem diversas formas de configurar e recriar as subjetividades, adquirindo visibilidade os conflitos entre representações instituídas e estilos musicais que sublinham atitudes particulares do “modo de ser” negro e/ou afro-descendente, tudo isso dentro das dinâmicas que a globalização produz na identidade cultural. “Esses repertórios da cultura popular negra eram freqüentemente os únicos espaços performáticos que nos restavam e que foram sobredeterminados de duas formas: por suas heranças e pelas condições diaspóricas” (Hall, 2011, p.324).

Por exemplo, o grupo *Chocquibtown* da Colômbia, pioneiro na mescla do rap com ritmos do pacífico, coloca em cena questões sobre o preconceito: nas suas letras e performances fazem visíveis expressões, gestos e formas de fala que por muito tempo carregaram e ainda hoje carregam um significado forte de estigma social. Contudo, aquilo que os “marcou” como homens e mulheres negras, como “o outro” para serem negados com o fim de re-afirmar o projeto de nação e o paradigma moderno na Colômbia adiantado pelas elites “criollas” (Wade, 2002) torna-se, na atualidade e nas músicas destes jovens, elementos de narração de sua etnicidade e reivindicação de sua diferença. Além disso, a diáspora na Colômbia é uma experiência vigente que percorre todo o território nacional, transcendendo até suas fronteiras, o que é ocasionado por diversos fatores (conflito armado e precarização do campo principalmente).

Quanto aos aspectos musicais, não é casualidade que a “marimba”, instrumento representativo da região sul do pacífico, usada para transmitir as sonoridades do *bambuco viejo* e o *bunde*, seja usada também para acompanhar a salsa, ritmo musical da identidade afrolatinocaribeña. A salsa, em sua variedade de ritmos e produção musical, tem percorrido o pacífico colombiano e a cidade de Cali, instalando-se em meados do século XX com o bolero, logo depois, encarnado na voz de *Celia Cruz* e a sonora matancera, posteriormente com o *sonido bestial* de *Richie Ray e Bobbie Cruz*, todos eles provenientes da comunidade latina na EEUU, Cuba e Puerto Rico. Os representantes locais da região do pacífico nessa mesma época, mas sem a visibilidade dos anteriores, foram *Petronio Alvarez, Peregoyo e seu “combo Vacaná”, “el Brujo” e Marquitos Micolta*, que iniciaram a “diáspora musical”, colocando ritmos do pacífico nos formatos das orquestras do momento.

Assim, a diáspora dentro do contexto da globalização dinamiza uma série de embates, de aberturas da diferença, mas também de fechamentos identitários. Neste cenário conflituoso, Hall propõe que as identidades na cultura negra se constituem no campo da etnicidade e da diferença²⁸, como dois vetores significativos na compreensão de uma demanda dos indivíduos por representação subjetiva. Seu intuito é reconhecer a diversidade de posições subjetivas que perpassam a constituição da cultura negra, posições chamadas provisoriamente de identidade (Ecosteguy, 2001, p.159). Para ele, as identidades, dentro dos processos de globalização, se apresentam muitas vezes “como identidades traduzidas, assumindo o jogo da história, a política, a representação e a diferença, de modo que nunca mais voltarão a ser consideradas unitárias ou puras” (Hall, 2010, p.401).

A tradução se revela como esse outro movimento que se afasta da demanda por uma recuperação das raízes e das origens, ou, que se mostra contra a ameaça de uma assimilação cultural que, para Hall, pode ser um falso dilema, devido ao fato de que a tradução, como ele comenta,

descreve aquelas formações de identidade que perpassam e cruzam fronteiras naturais, e que estão compostas de pessoas que foram espalhadas para sempre, deslocadas de sua terra natal. Tais pessoas conservam fortes laços com seus lugares de origem e suas tradições, mas vivem sem a ilusão de um retorno ao passado. Estão obrigadas a aceitar as novas culturas que habitam, sem simplesmente se assimilar a elas e perder por completo suas identidades. Relacionam com elas os rastros das culturas, tradições, idiomas e histórias particulares através das quais foram formadas. A diferença reside em que não estão nem estarão jamais unificadas no sentido antigo, já que são, de forma irrevogável, o produto de várias histórias e culturas entrelaçadas, pertencendo a vários lares (e a nenhum lar em particular) ao mesmo tempo. As pessoas que pertencem a tais culturas híbridas tiveram que renunciar ao sonho ou à ambição de redescobrir qualquer pureza perdida ou absolutismo étnico. Estão irrevogavelmente traduzidas (Hall, 2010, p.403).

Deste modo, Hall questiona a concepção essencializante da cultura popular negra, que endereça a luta política como princípio de uma naturalização da identidade. Por sua vez, interpreta nesse movimento duplo (dos fechamentos identitários às dinâmicas de tradução) o processo de globalização como realidade objetiva que afeta os sistemas de representação hegemônicos sustentados na identidade nacional, às vezes

²⁸ A diferença evoca a multiplicidade e a diversidade que operam na constituição e representação da identidade. A etnicidade remete à história, à língua e às práticas que evidenciam uma experiência de vida particular e definem um lugar objetivo desde o qual se posicionam os sujeitos individuais e coletivos (Ecosteguy, 2001, p.156).

deslocando os pressupostos nos quais se fundamenta ou invocando sua vigência, seja para promover localismos ou dinâmicas híbridas de tradução.

Voltando ao mapa das mediações de Martín-Barbero, podemos dizer que a música é uma mediação na qual se geram tensões entre formatos e estilos provenientes das indústrias culturais (ritmos como o *rap*, a *salsa* e o *reggeaton*, nos quais há diferenças históricas e seu significado muda segundo o meio social, de classe, faixa etária) e memórias, práticas e tradições do território de origem dos jovens negros migrantes e da cidade que habitam, o que não quer dizer que o conjunto de práticas culturais destas regiões seja estático.

Faz sentido a atribuição do título de autores a esses jovens, uma vez que muitos atuam como produtores musicais, dedicando-se à criação e invenção de “novos” estilos musicais, como *urban folklor* e *pacífic style*, o que revela a importância, para eles, de construir uma imagem coletiva sobre aquilo que são, mostrando um movimento de tradução que consegue consolidar modos de subjetivação, de se mobilizar da essencialização em direção à *diferance* e, assim, obter visibilidade no anonimato da cidade global.

2.3 Notas abertas: uma reflexão sobre os modos de subjetivação que invocam os estudos sobre jovens, comunicação e política

Vimos acima que a pergunta pelos contextos e o lugar que ocupam os jovens dentro da sociedade domina as reflexões das últimas duas décadas nos estudos socio-culturais na América Latina centrados nestes sujeitos sociais. As manifestações e diversas expressões das culturas juvenis dentro desta perspectiva abriram o leque para a compreensão sobre realidades que escapavam de modelos teóricos abrangentes e totalizantes, redimensionando conceitos como política, cultura e sociabilidade; indagando e redimensionando significativamente a questão sobre qual é esse sujeito e como se posiciona e significa dentro do mundo que habita.

As manifestações juvenis correspondem a uma concepção do mundo que na maioria das vezes não se enquadra nos imaginários e representações que organizam o social. Suas demandas, sua marginalização, seus investimentos em seus corpos, modos de se encontrar e de viver as cidades lançam pistas que precisam ser escutadas em outra frequência e lidas com outras lentes para compreender o potencial político latente nas experiências cotidianas destes sujeitos individuais e coletivos.

Ao seguir este enfoque somos obrigados a questionar e redefinir uma concepção de política localizada nas estruturas de poder e nas formas de governo, sendo seu lugar exclusivamente aquele das instituições e dos aparatos do Estado, da sociedade civil e suas formas contidas em partidos, associações, grêmios e sindicatos. Ao nos deslocarmos deste lugar limitado, começamos a mapear uma reflexão sobre a política presente nas culturas juvenis através dos diversos modos de ação por meio dos quais se posicionam como “criadores”, produtores e não só como simples fruto da reação ou da consequência das “estruturas objetivas” constitutivas do social, ou ainda de uma forma de vida funcional que serve à reprodução do poder. As formas criativas e práticas estéticas dos jovens demonstram uma sensibilidade que se encontra em diálogo com uma diversidade de lutas e expressões de escala planetária, mas, ao mesmo tempo, mostra sua capacidade de ancorá-las na sua experiência cotidiana de âmbito local.

Uma discussão sobre o sujeito implica um grande esforço de se debruçar sobre diversas correntes de pensamento filosófico, da lingüística e da psicanálise, entre outras. É justamente por estarmos conscientes de que essa é uma discussão complexa, a qual não pretendemos desenvolver neste momento, que aproveitamos algumas ideias de García Canclini para indagar pelo lugar do sujeito hoje nos processos de interculturalidade.

García Canclini oferece um panorama sobre os desafios e riscos de pensar o sujeito na interculturalidade, mesmo mostrando uma série de fatores que tendem para o apagamento de qualquer possibilidade de agência, relegando seu reconhecimento a campos imaginários (cinema, telenovelas, relatos biográficos de ídolos). Como pensar hoje os sujeitos em tempos de diversificação de referentes e repertórios que subministram múltiplos sentidos e lugares de pertencimento aos indivíduos?

A abordagem desta questão tem uma tendência para a celebração do nomadismo e do valor da simulação que garantem uma possibilidade de libertação aos indivíduos de laços de pertencimento, quadros de comportamento e tradições. Este olhar pós-moderno parece que conduz à indeterminação total. Perante os avanços tecnológicos, a burocratização e a instrumentalização da esfera da vida, o âmbito das relações sociais se dissolve nas plataformas virtuais que operam como próteses e máscaras, modulando os modos de se apresentar um indivíduo ao outro.

Sem dúvida, a experiência contemporânea no mundo globalizado é caracterizada pela interculturalidade ao estar perpassada por diferentes processos interétnicos e internacionais, pelos fluxos produzidos pela mediação das tecnologias, a reconfiguração

das relações sociais geradas na fragmentação e deshierarquização de instâncias institucionais e da ordem social que adquiriram corpo coletivo no mundo do trabalho e nas associações comunitárias se comportando como estruturas flexíveis. Todo este processo se traduz num *ethos* que estimula uma sensação rara de viver num ambiente propício para o máximo exercício da liberdade.

No entanto, a outra face da moeda esquecida pelos *pós-modernos* sobre as experiências nômades, os trânsitos globais dos indivíduos testando sua libertação, deriva para outros sujeitos em situações de desrespeito e injustiça inerentes ao desenraizamento produto das migrações. Para muitos outros sujeitos estas experiências de deslocamentos são decisões obrigadas pelas situações particulares de vida desenvolvidas em contextos com problemas estruturais de desigualdade. A sensação de libertação dos nômades se realiza em detrimento de multidões de migrantes obrigados a viver clandestinamente sob condições laborais precárias.

Por este caminho, se acabam tornando indiferenciadas as distintas situações em que os grupos se tornam nômades, desenraizados ou excluídos. Não aceitamos que se fale em geral do sujeito moderno, sem considerar as condições estruturais que permanecem ou o modo pelo qual são reordenadas nas ficções do capitalismo. Em raros autores pós-modernos, registram-se como parte das transformações os dramas dos sujeitos individuais, familiares, étnicos, para os quais migrar produz mais desenraizamento do que libertação, mais vulnerabilidade do que aventura, mais solidão do que enriquecimento por multiplicação de pertencimentos (García Canclini, 2007, p.204)

Ao trazer a reflexão de García Canclini, considerando a complexidade de uma discussão sobre a definição do sujeito, queremos insistir em destacar o valor das culturas juvenis para os Estudos socio-culturais na América Latina. Na caracterização das expressões e manifestações dentro dos contextos e dos mundos que habitam é possível explorar os modos de subjetivação “agenciados” pelos jovens, quer dizer, os lugares a partir dos quais se nomeiam e enunciam para, num primeiro momento, construir uma vida em comum.

Assim, o valor cultural da música está na sua significativa dimensão criativa, ao operar como mediação relevante na constituição subjetiva dos jovens migrantes negros numa cidade que os interpela como o outro, diferente, para nessa dinâmica intercultural, fazê-la própria, gerando relações conflituosas e contraditórias. Estes jovens começam a se enunciar como jovens negros, sem se adequar às agendas e programas dos movimentos de lutas negras; começam a se nomear como jovens negros, a partir de suas próprias práticas de aparecer em comunidade, abrindo brechas nas representações

hegemônicas que ainda perpassam a vida social e impulsionam imaginários de segregação e exclusão (Wade, 2002; Hernández, 2009). Este lugar de embates se desenvolve num espaço-tempo do cotidiano, numa lógica não ligada a meios e fins de plataformas e programas institucionais e formas de ação explícitas (Reguillo, 2000; 2003).

Caminhando nessa direção, nossa reflexão sobre os modos de subjetivação promovidos nas manifestações culturais juvenis delinea duas possíveis dimensões a partir das quais podemos construir uma compreensão das realidades complexas dos jovens migrantes negros. Uma primeira dimensão abrange os estudos sobre culturas negras proposto por Hall, de quem já enunciamos algumas ideias que interessam a esta pesquisa.

A outra dimensão abrange a reflexão sobre política e estética de Jacques Rancière (2009; 2010; 2011). Suas considerações também nos oferecem um modo de ver os processos de interculturalidade refletidos nas manifestações juvenis, remetendo aos atos de significação que correspondem ao valor da *poiésis* dentro das suas práticas, as quais não são apenas “ferramentas” usadas para re-significar uma cultura hegemônica, mas permitem questionar as formas de ser e estar em comunidade. Este movimento pressupõe a capacidade dos sujeitos de criar cenas polêmicas através da sua palavra e assim traduzir seu mundo particular a outros, gerando processos de dissenso e desidentificação em direção à produção de subjetividades.

O interesse aqui não é estabelecer a legitimidade ou não de algumas perspectivas e enfoques teóricos em detrimento de outros. O *espírito* desta pesquisa não busca um “processo evolucionista de substituição de algumas teóricas por outras: o problema é averiguar como coexistem, chocam ou se ignoram.” (García Canclini, 2007, p.16). Queremos melhor obter pistas que nos auxiliem na reflexão sobre a realidade destes jovens ao concebê-los como sujeitos, e isso nos obriga a aprofundar ou ao menos tensionar nossa perspectiva inicial para que apareçam outras questões.

Neste sentido, vamos assinalar algumas tensões que perpassam e articulam nosso viés comunicacional, o mapa das mediações e interculturalidade, e a perspectiva da estética e política, para depois definir, dentro desse quadro, possíveis caminhos de compreensão e invocar questões que podem ficar abertas para reflexões posteriores sobre nossa pesquisa. Cabe dizer também que nossa aproximação à realidade dos jovens que compõem a base empírica de nossa pesquisa, desbordou às vezes alguns dos pressupostos de nosso enfoque comunicacional, inquietando nossa busca por outro tipo

de perspectivas que nos auxilie na configuração de um mapa que, pelo menos, sinalize caminhos possíveis que reconheçam outros sujeitos e realidades, muitas vezes ignorados por não compor o horizonte utópico de emancipação contido nos programas de ação política de muitos atores sociais.

Um primeiro aspecto para se ter em conta é o gesto de redimensionar o conceito de estética que, para os estudos socio-culturais sobre jovens, na maioria das vezes corresponde ao conjunto de práticas nas quais são re-simbolizados objetos, marcas e linguagens, denominados como estilos para definir os processos de inscrição “identitária” dos jovens. No entanto, para Rancière, a estética é, de um lado, uma forma de refletir sobre a produção artística e, de outro, uma dimensão da política (e vice-versa) e não se inscreve numa concepção de estilo.

A estética está ligada a modos de organização e divisão do tempo e do espaço e a como tais modos permitem coisas, objetos e pessoas se tornarem visíveis. De um lado, a estética é por ele associada à produção e interpretação das obras de arte, a uma teoria da arte que remeteria a seus efeitos sobre a sensibilidade (Rancière, 2009). De outro lado, a estética, entendida enquanto ação, destaca a qualidade dos homens enquanto seres falantes, que tomam a palavra para gerar intervenções na ordem do sensível que divide o mundo comum entre regimes de visibilidade e invisibilidade, criando pontos de resistência ao inaugurarem cenas nas quais os indivíduos se constituem como sujeitos políticos.

Rancière associa esse agir estético à política, caracterizando-a como um lugar polêmico, dado que há uma estrutura de “partilha” inerente à configuração do comum, da comunidade: por um lado, há os homens da palavra e da visibilidade e, por outro os homens do ruído e da escuridão. Sob esse princípio, se estabelece a divisão entre os que sabem e os que ignoram, entre aqueles destinados a se ocupar dos assuntos comuns e aqueles destinados à reprodução da vida.

[A estética] é um recorte dos tempos e dos espaços do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência. A política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo (Rancière, 2009, p. 17)

Dentro dos processos de interculturalidade, consideramos importante trazer uma reflexão que dê relevância a uma dimensão estética presente como base da política, pois ela remete à produção de sentidos que operam como práticas criativas ancoradas nas

experiências e nos contextos particulares de “fala” nos quais os indivíduos são situados e fazem parte da comunidade. Por sua vez, ter parte nesse comum implica (como veremos mais adiante) processos de subjetivação quando, ao agir criativamente, os sujeitos se deslocam do lugar que lhes tinha sido destinado a ocupar, re-configurando os lugares nos quais estavam situados, questionando formas de vida estabelecidas para viver em comunidade.

Este tipo de reflexão toca tangencialmente o viés comunicacional do mapa das mediações e a perspectiva dos estudos socioculturais sobre jovens aqui desenvolvida. Mesmo assim, para Rancière a intersecção entre estética e política sugere não só outras formas de interações sociais, práticas comunicativas mediadas por um “outro”, processos dialógicos e modos de estar juntos como um reconhecimento da alteridade que recria o laço social - impossível de ser costurado hoje pela instrumentalização e burocratização da vida -, mas também lhe interessa o questionamento da ordem social que estabeleceu uma forma de vida injusta em comunidade, salientando a capacidade de fala de um ser particular (Gómez & Marques, 2013, p.9). Uma questão fundamental para Rancière consiste em compreender que:

O problema (dos proletários) não era passar de uma ignorância a um saber, senão que consistia em romper uma partilha tradicional que colocava os homens de pensamento e de governo de um lado e, do outro, os homens do trabalho; ou, inclusive, de um lado os homens da palavra e, do outro, os homens do barulho. Aristóteles disse num texto célebre que a política está fundada na qualidade que possui o homem de ser falante, mas precisamente se rejeita aplicar esta qualidade de ser falante a uma proporção sempre maior da humanidade. E esta divisão primordial entre, de uma parte, os homens da palavra e da visibilidade, e de outra, os homens do barulho e da obscuridade serve como base para a divisão entre os que sabem e os que ignoram (Rancière, 2011, p. 82).

Uma brecha entre ambas as perspectivas dentro da dimensão da política consiste em uma concepção da socialidade como fim último de revitalização dos vínculos *comunitários* ou na defesa de um princípio de “estar juntos” fundador do social. Diferentemente, para Rancière, essas formas de estar juntos devem sempre estar entre uma identidade atribuída e o horizonte do possível (e/ou do questionável), uma tensão entre o nomeado e suas significações possíveis, verificando constantemente os modos de sua configuração e, justamente por isso, devem ser polêmicas, prontas para o “movimento” dissensual a partir do qual se re-definem os lugares a serem ocupados, os modos de ver e ouvir que traçam o horizonte do que se pressupõe compartilhado por todos.

Uma busca por uma dimensão última de vínculo comunitário – ou seja, tonar a produção de vínculos a finalidade última das interações, sem o questionamento das relações simbólicas e de poder que designam papéis, ocupações e lugares - estabeleceria, nas palavras de Rancière, uma ordem policial, como partilha do sensível²⁹ que tenderia a apagar outros registros sensíveis que definem o que é comum, aquele que pode aparecer em comunidade e quem pode manifestar-se como “ser de palavra”. Para Rancière, então, uma concepção de comunidade política deve ficar aberta para o questionamento, para o “livre jogo” da democracia: um regime “de indeterminações das identidades, de deslegitimação das posições das palavras, de desregulação das partilhas do espaço e do tempo, no qual as práticas da palavra e o corpo propõem figuras de comunidade (Rancière, 2009, p. 18).

Outra dificuldade emerge quando, nas reflexões de Rancière, torna-se fundamental o questionamento à ideia de identidade como algo que deve ser objeto e objetivo de luta política para a construção do indivíduo como sujeito (*identity politics*). Podemos começar dizendo, primeiramente, que os Estudos Culturais, nas suas diversas vertentes, nestas últimas duas décadas, têm elaborado e rearranjado teoricamente o conceito de identidade. Como já vimos, desde Martín Barbero, passando por Reguillo e Hall, está claramente definido um “momento ou período” histórico de evidentes transformações sociais geradas pelos processos de globalização ou mundialização.

Nesse contexto, para estes autores as identidades já não remetem a uma essência, a um relato único, nem estão ancoradas num território específico. As relações sociais dos indivíduos dentro da sociedade estão configuradas por fatores culturais e tecnológicos constitutivos da experiência. Perante este panorama, a reflexão se dedica a explorar “as novas formas de identidade”, caracterizadas como palimpsestos, como narrativas hipertextuais, entre outras figuras, evidenciando atualmente seu caráter aberto, móvel e contrário a qualquer sentido de essencialização, embora existam

²⁹ Rancière se refere a uma comunidade de partilha (*le partage*) na qual está estabelecida uma ordem que distribui hierarquicamente o sensível e na qual todos os espaços estão pré-definidos pela lei (forma de ordenar e distribuir o sensível e situar os indivíduos de uma comunidade). As atividades atribuídas aos sujeitos têm como finalidade ocupá-los, sendo moldados em função de certos fins pressupostos em comunidade. Nesta ordem, a vida é enquadrada como um regime de enunciação que define um pressuposto de igualdade como base do consenso. Esta lógica denominada por este autor de “ordem policial”, estabelece uma forma de falar, ser e estar em comunidade, “revelando ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas...Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha” (Rancière, 2009, p.15).

também dinâmicas que promovem o renascimento de forças etnocêntricas, nacionalismos e comunitarismos.

Assim, o tema da identidade é um ponto difícil de abordar no pensamento de Rancière, pois ele está longe de se enquadrar numa discussão que esteja ancorada especificamente numa tradição de pensamento sobre a política da identidade (Marques, 2013, p. 128), muito próxima dos estudos culturais ingleses e pós-coloniais, onde se encontra com certeza imbuído da trajetória intelectual e política de Stuart Hall. Ao se referir à des-identificação, a discussão de Rancière passa por outro registro, que afirma que a lógica da subjetivação política não é jamais a afirmação de uma identidade, ela é sempre, ao mesmo tempo, a negação de uma identidade imposta por um outro, fixada pela lógica policial (pela ordem discursiva vigente). A partilha policial do sensível deseja nomes exatos, que marquem para as pessoas o lugar que ocupam e o trabalho que devem desempenhar. A política, por sua vez, diz de nomes “impróprios”, que apontam que sujeitos podem ser mais que o lugar que ocupam socialmente, constituindo-se como “sem-parte”³⁰.

A desidentificação expressa, portanto, um questionamento dos princípios ontológicos e antropológicos da política, de enunciar as contradições e assimetrias estruturais da configuração da comunidade, “revelando” um excesso, uma parte que não faz parte (*demos*), que não conta na comunidade, cuja existência vai enunciar a demanda por igualdade como seres particulares. É nesse sentido que Rancière elabora a ideia de desidentificação, como possibilidade de subjetivação política através não da busca por um nome (aceitável e validado/valorizado coletivamente) dentro de um sistema de representações, mas da necessidade de conectar-se e desconectar-se dos nomes que nos são atribuídos, em um movimento constante de dúvida e verificação. No entanto, nos parece prudente não forçar um tensionamento conceitual deste tipo, o

³⁰ Segundo Marques, o conceito dos sem-parte carece de uma melhor definição na obra de Rancière. Esta alude à pesquisa empírica de arquivos na qual indaga sobre as rotinas dos operários; faz referência, tanto àqueles que não têm nome, que permanecem invisíveis ou inaudíveis, como a uma parte dos pobres, aqueles que não têm direito a serem contados como seres falantes (Marques, 2013, p. 128). Em algumas entrevistas, Rancière proporciona mais definições a respeito dos sem parte: ele os associa ao *demos* da democracia, dizendo que tal *demos* não é a população, nem a parcela dos pobres e excluídos, nem sua essência ideal. É a conta suplementar das pessoas que não se encaixaram nos lugares estipulados pela ordem policial, a conta daqueles que não têm nenhum título particular para governar. Os sem-parte são a gente que não tem a qualidade para se ocupar dos assuntos comuns e que, não obstante, se ocupa deles mesmo assim (Rancière, 2011, p.89, 163). Em suma, o conceito de “sem-parte” designa menos grupos sociais (negros, pobres, mulheres ou trabalhadores) e mais formas de inscrição que dão a perceber uma conta dos que não são contados. Assim, os “sem-parte” dizem menos dos sujeitos em si, e mais das operações simbólicas e das práticas políticas que dão a ver a existência de lógicas que contam as partes e parcelas da comunidade de formas diferentes.

qual talvez possa ser transversal à discussão sobre a política da identidade e a representação, e postular algumas questões para acrescentar a uma série de críticas a este modelo (De Tomassi, 2013, p.31).

Fazendo justiça a Hall, suas reflexões sobre identidade, apoiadas em pensadores franceses como Derrida e Lacan, atendem uma preocupação pelo sujeito “pós-moderno”, descentrado, que implode em múltiplos referentes e quadros de sentido, se ocupando também da ideia das práticas discursivas e dos sistemas de representação onde são posicionados os sujeitos, sendo a identidade central para a política e sua “agência”. Interessado nesta dinâmica de descentramento e deslocamento do sujeito moderno, indaga sobre como se define esse processo de *identificação*, como os indivíduos se fazem conscientes do mundo que habitam, que sofrem e constroem. Assim, a identidade para Hall,

[...] corresponde, por um lado, a um ponto de encontro e sutura entre os discursos e práticas que tentam nos interpelar, nos falar ou nos colocar em nosso lugar como sujeitos sociais de discursos particulares e, por outro, aos processos que produzem subjetividades (a lógica da *differance* e o excesso de Derrida), que nos constroem como sujeitos susceptíveis de se dizer (Hall, 2003, p.21).

Esse ponto de vista permite reconhecer a importância de Hall diante do que já foi dito em páginas anteriores sobre o processo de construção da cultura negra e os modos de subjetivação ligados aos repertórios, às memórias, estruturas de significação: mas também na sua articulação e conflito com o outro, como um processo transformador da cultura mesma, de “se tornar”.

Por último, Rancière não está preocupado com uma discussão do sujeito a partir de uma perspectiva psicanalítica ou psicológica (Rancière, 2011, p.268), que indaga pelas formas de consciência dos indivíduos com seu meio social. Ele está interessado nos modos de subjetivação inscritos na reflexão da política e sua base estética, “das formas da construção e de manifestação das capacidades”. Ele se ocupa mais das distribuições sensíveis das palavras e dos corpos dentro de um comum que deve ser polêmico, disensual; um comum que não se encaixa numa luta por representação como modo de definição política, como sugere Hall, mas, no potencial criativo dos registros sensíveis que os sujeitos encontram para se enunciar, se nomear.

Para Rancière, o trabalho estético da política reinventa sujeitos e introduz objetos novos e outra percepção dos dados comuns, como modo de subjetivação política que se elabora pela via do arte. Argumentamos que a arte é política justamente porque

envolve as ações criativas de linguagem que desafiam as divisões entre capacidade e incapacidade, entre aqueles que estabelecem as regras e aqueles que as seguem, entre aqueles que são contados como parte efetiva de uma comunidade e os que são desconsiderados. Acreditamos que as músicas da diáspora, constitutivas do cotidiano destes jovens, têm sua força política não porque buscam inserir os jovens negros na comunidade existente (no embate dado dentro de um sistema de representação para definir uma identidade, ou uma maneira legítima de representar os sujeitos), mas sim, porque podem redefinir constantemente a instância da vida comum através da configuração de um espaço específico, originando outras formas de enunciação coletiva e de posicionamento dos sujeitos.

Sob estas considerações, das quais escapam muitas outras possíveis de serem desdobradas, fechamos este percurso por meio do qual tentamos elucidar os tensionamentos entre ambas as perspectivas aqui adotadas, para nos ocupar, na continuação deste trabalho, de algumas dimensões estéticas da política na produção de subjetivação visível nas expressões dos jovens.

2.3.1 Tradução de mundos e produção de cenas dissensuais como modos de subjetivação

Como já anotamos, as músicas são ponto de referência para os jovens explorarem sua sensibilidade e criatividade na busca da construção de lugares distintos e de formas de expressar sentidos de pertencimento. Daí a importância da invenção de marcas e denominações que difundem tanto em seus corpos como nas redes sociais, por exemplo, o rótulo “urban folklord” ou o slogan “nós somos...os do sul do pacífico”, que lhes garante visibilidade atualmente. Suas práticas se caracterizam pela “hibridação” e “ressignificação”³¹, nas quais a mistura de estilos, os rápidos trânsitos, reviravoltas e

³¹ As hibridações se movem nas lógicas do espaço e do tempo mergulhadas na cultura: suas fusões e mesclas retomam tanto elementos históricos do passado e visões futuristas, quanto insumos culturais de regiões forâneas. Um exemplo de hibridação local pode ser encontrado junto aos movimentos da nova música folclórica que se gesta ao longo de toda a América Latina e nos quais os ritmos e instrumentos tradicionais étnicos se fundem com as tendências musicais contemporâneas do jazz, do rock, do hip-hop e dos ritmos *afrocaribeños*. Na resignificação, se geram palimpsestos ou formas culturais superpostas, reescrituras e transformações do sentido, o que implica um processo criativo que se nutre das fontes de realidade, dos objetos e dos símbolos gerados pela cultura (Cf. López, 2011, p.45-48). A partir da perspectiva de García Canclini, uma característica fundacional da cultura da América Latina corresponde indiscutivelmente ao hibridismo, se referindo às dinâmicas de conflito e negociação entre as estruturas de sentido tanto da modernidade como tradicionais. Os campos nos quais estas se expressam já não estão determinados por um lugar fixo; é assim que se gera um entrecruzamento entre o culto, o popular e o

retornos não representam para eles instabilidade ou dispersão. Ao invés de “distorcer” o que eles são, potencializam seu estar no mundo, “*fora do eu, questionando significados que a sociedade lhes assinala (e que os jovens se negam a assumir)*” (Martín-Barbero, 2011, p.121, grifos nossos).

Daí a relevância que possui o sensível como modo de subjetivação dos jovens migrantes negros. Nesse sentido, pergunta Martín-Barbero (2011, p.120): não será a música a interface que lhes permite conectar-se a, e conectar entre si, referentes culturais e domínios de práticas e saberes que, para os adultos, são heterogêneos e impossíveis de juntar?

Enquanto o sujeito emerge hoje de um entorno fortemente simbólico e emocional, a família em parte e a escola sobretudo, ainda se aferram a uma racionalidade que, em nome do princípio da realidade, expulsa o sujeito, já não tanto do princípio do prazer, senão também da sua sensibilidade (Barbero, 2011, p.121).

A música como expressão estética se constitui numa cena simbólica e política na qual os jovens não apenas resignificam os laços de pertença entre pares ou reelaboram formas de socialidade num contexto urbano, mas também os auxilia na tradução de seu mundo particular para outros como modo de subjetivação. Por tal motivo, falar da experiência da diáspora mediada pela música também coloca em primeiro plano a ideia de partilha do sensível em que as manifestações dos sujeitos abrem brechas numa comunidade consensual devido precisamente ao fato de que eles irrompem como seres particulares de fala num horizonte e um quadro de sentido que se supõe é compartilhado por todos.

É nesse sentido que a arte, segundo Rancière não se configura como política pelo teor da mensagem que carrega, nem muito menos por sua eficácia conscientizadora ou mesmo por uma suposta capacidade de reconstituir os vínculos sociais, possibilitando a “inclusão” dos subalternos. O lugar da política na arte, segundo Rancière, não é aquele que pretende usar a representação artística para corrigir costumes, pensamentos ou mazelas sociais. Esse lugar é fruto do modo como o processo artístico confere novas cores a paisagens habituais que conformam os cenários da vida cotidiana.

A estética como base da política (Rancière, 2010a), se caracteriza pelas relações entre diversas formas de ver, fazer e dizer que expressam um desentendimento, um

massivo, sendo possível pensar o descontínuo e o multitemporal que perpassam as realidades latinoamericanas (García Canclini, 1997 ; Ecosteguy, 2001).

dissenso³² que re-configura o estabelecido como comum. Trata-se de uma perspectiva que dá conta dos conflitos gerados entre diversas formas expressivas que envolvem a interação entre sujeitos “expostos em contexto” na sua particularidade, salientando, segundo Marques (2011) o afetivo, o implícito, o subentendido e a conotação e não exclusivamente o valor comunicacional dos enunciados.

Esse entendimento do mundo comum como cenário e espaço de “partilha” – ao mesmo tempo fratura e união dos sujeitos-, que pode nos ajudar a perceber como os aspectos estéticos das interações comunicativas e das experiências dos sujeitos (a poíesis, a passibilidade, a criatividade, as táticas de questionamento e de resistência á opressão, a narrativa de si, etc) configuram o cerne de uma atividade política calcada em uma constante tensão entre o dissenso e o consenso; a racionalidade normativa e a racionalidade estético-expressiva (Marques, 2011, p.111).

Deste modo, acreditamos que essa perspectiva dissensual de Rancière se complementa àquela busca de Hall por superar os essencialismos que existem nas práticas políticas e reivindicações identitárias da cultura negra, dando assim lugar a outras subjetividades que não remetem a um ser puro, nem um princípio ontológico ou forma de vida “originária”. Na sua *differance* estas outras manifestações de ser negro “se apropriam precisamente de palavras que não lhe estavam predestinadas – o que implica uma nova designação de funções e de lugares dos corpos” (Rancière, 2011, p.17).

Vamos caracterizar mais detalhadamente o que significa para Rancière um processo de subjetivação, ligado para nós a um âmbito comunicacional que se manifesta na criação de cenas dissensuais e de tradução de mundos: tradução dos lugares particulares de expressões dos sujeitos para outros, não na busca de um consenso; mas para manter uma brecha, um hiato como condição normal de toda comunicação desde a qual se possa evitar sua redução à funcionalidade de uma forma de governo instituída pela lei (Rancière, 2010b). Um contexto comunicativo comum, para Rancière, “não é aquele que reproduz e reafirma camadas de sentidos, mas sim aquele que é construído de modo a permitir uma nova disposição de corpos e vozes” (Marques, 2013, p.138).

A tradução, concebida por Rancière como uma poética, não se institui na lógica de preencher uma ignorância com um saber. Ela corresponde mais a uma “prática” criativa, em que as situações de interlocução se apresentam como um excesso para a ordem estabelecida ao aparecer em comunidade os seres da escuridão, do ruído,

³² O dissenso é, para Rancière (2010a, p.69), uma “divisão inserida no censo comum, um conflito sobre o que significa falar e compreender, sobre os horizontes de percepção que distinguem o audível do inaudível, o visível do invisível”.

configurando o horizonte perceptível, perturbado pela demonstração da capacidade de palavra dos sujeitos, dos seus corpos se movendo além das suas atividades designadas, da sua ocupação de um espaço-tempo específico. “A ação política para Rancière, então, diz respeito à proposição de contextos, de situações comunicativas que constroem as posições dos sujeitos em um cenário que não é dado de antemão: ele acontece como a configuração de um espaço específico, a partilha de uma esfera particular de experiência” (Marques, 2013, p.134).

Na tradução, segundo Rancière, cada um assume a aventura e o desafio de significar seu mundo para outros, cada um tem que lidar com uma série de imagens, palavras, coisas, histórias disponíveis ao encontro com outros mundos para, assim, constituir suas próprias histórias, suas próprias “aventuras intelectuais”, desligando-se de programas de instrução e mobilização que já lhe designaram um lugar.

O exercício de tradução não acontece na afirmação de uma identidade e uma cultura própria, mas melhor se constitui numa maneira de perpassar as fronteiras que definem as identidades: “pensar como se organiza, em um espaço dado, a percepção do mundo próprio, como se vincula uma experiência sensível a modos de interpretação inteligíveis” (Rancière, 2011, p. 256). Essa tradução permite verificar o princípio da igualdade das inteligências, apagado por uma forma de vida hegemônica para o estabelecimento do governo dos capazes. A tradução, segundo Rancière, é fruto de

[...] uma inteligência que traduz signos a outros signos e que procede por comparações e figuras para comunicar suas aventuras intelectuais e compreender o que outra inteligência se empenha em lhe comunicar. Este trabalho poético de tradução está no coração de toda aprendizagem. Os animais humanos (animais literários) são animais distantes que se comunicam através da selva dos signos. A distância que o ignorante tem que franquear é simplesmente o caminho desde aquilo que sabe até aquilo que ainda ignora, mas que pode aprender tal como aprendeu todo o demais, que pode aprender não para ocupar a posição do sábio, mas para praticar melhor a arte de traduzir, de pôr suas experiências em palavras e suas palavras a prova, de traduzir suas aventuras intelectuais à maneira dos outros, e de contra-traduzir as traduções que eles lhe apresentam de suas próprias aventuras (Rancière, 2010b, p.17 -18).

Ao colocar dentro da comunidade formas de expressão que não foram tidas em conta por esta, o agir dos sujeitos configura cenas de dissenso que deslocam o horizonte do perceptível, fazendo possível a aparição de outros lugares dentro do comum, abrindo brechas e intervalos dentro do que se supõe compartilhado e entendido por todos. As cenas de dissenso

[...] constituem-se, segundo Rancière, quando ações de sujeitos que não eram até então contados como interlocutores irrompem e

provocam rupturas na unidade daquilo que é dado e na evidência do visível para desenhar uma nova topografia do possível (Marques, 2011, p.116)

A expressão de outras formas não contidas no repertório de enunciação de uma comunidade são percebidas como um excesso, que ocasiona a possibilidade de criação de cenas dissensuais. Este gesto permite que os indivíduos se desloquem do lugar que supostamente deveriam ocupar, gerando modos de subjetivação, que consistem na desidentificação do lugar em que estão ancorados para se colocar nesse comum como interlocutores capazes de expressar sua particularidade, para se fazer visíveis e audíveis dentro do horizonte do perceptível, configurando atos criativos que humanizam, como nos lembra Dayrell (2005, p.91).

Assim, para o processo da política, os modos de subjetivação expressos na tradução e nas cenas dissensuais permitem, num primeiro momento, o questionamento da comunidade e da conseqüentemente partilha do comum que a configura, tanto para aproximá-lo como para tensioná-lo com os novos registros do sensível nele inseridos, conservando as fronteiras dos mundos particulares antes “invisíveis” ou anônimos.

Nas ações destes sujeitos há uma alta carga de questionamento a uma racionalidade obcecada por homogeneizar a capacidade poética que subterraneamente alimenta o cotidiano (Maffesoli,1984) e que salienta a heterogeneidade, base de uma comunidade aberta, recriada constantemente pelo reconhecimento do dissenso. Quer dizer, uma racionalidade que mina o potencial dos sujeitos de *agenciar* o lugar que eles querem ocupar e não o lugar pressuposto para eles numa comunidade consensual, de tal maneira que:

1. A designação prévia de lugares, funções e corpos se veja quebrada;
2. Afirmar assim, a capacidade que tem qualquer um de se ocupar (pensar, falar) de temas que, por natureza e consenso, não lhe corresponderiam;
3. A igualdade como princípio do comum se desdobre e multiplique, até as identidades dos contrários. (Rancière, 2011, p.21)

A intenção de olhar para o mundo destes jovens é a de destacar sua capacidade particular de fala e potencial criativo manifesto nas músicas da diáspora como um modo de questionar os modelos históricos e representações ainda vigentes no imaginário social que reproduzem concepções redutoras sobre os jovens (Dayrell, 2005). Os discursos dominantes tanto acadêmicos, oficiais e militantes têm-se empenhado mais em estabelecer tipologias definidas desde as legitimidades que lhes oferece seu domínio,

negligenciando os contextos e os modos de expressão a partir dos quais lhes outorgam um sentido.

Interessa explorar, na fala destes jovens e nas suas músicas, uma manifestação de igualdade dentro de um “catálogo” de discursos que os tem definido e situado, determinando seus modos de ser e fazer, sendo excluídos da construção do comum, por ter sido negada sua qualidade de seres falantes, pelo mesmo princípio da tradição política que funda uma comunidade consensual que pressupõe aqueles que estão autorizados para falar dos assuntos comuns e os que não estão.

No que segue, então, nosso interesse é expor uma metodologia que nos ajude mais na elaboração de um mapa para perceber os conflitos desenvolvidos nas questões que delineam esta pesquisa, do que na busca por sintetizar realidades e confirmar modelos interpretativos abrangentes. Ao construirmos essa abordagem, esperamos explorar as brechas geradas nas tensões que aparecem nas vozes dos sujeitos no momento de recriar e narrar situações, acontecimentos e interpretar também sua realidade. A tarefa assumida foi mais um exercício não de reduzir distâncias entre a fala do especialista e dos jovens, mas, de tradução das *aventuras* destes jovens que não se impõe sobre a tradução que eles constroem da sua vida em comunidade.

3 Desafios e tensões dos estudos sobre Jovens: entre modelos interpretativos e os contextos da realidade da cultura negra em Cali

3.1 Mapa Metodológico:

Tanto nos Estudos Culturais ingleses quanto nos Estudos socio-culturais de vertente latinoamericana os jovens emergem como atores sociais, destacando a diversidade de manifestações, as apropriações e re-significações que fazem da cultura popular massiva. Assim, noções como estilos, resistências e subculturas são a base conceitual para questionar discursos deterministas, homogeneizantes e patológicos que dominam o âmbito público e que definem os jovens como agentes do mercado, sem maior potencial de ação que não seja aqueles pré-definidos pelos circuitos do consumo.

No entanto, críticas posteriores elaboradas pelo lado dos Estudos Culturais ingleses qualificam este enfoque por seu elitismo cultural, ao definir uma distinção entre as apropriações *criativas rebeldes* das subculturas e o consumo passivo da maioria dos jovens excluídos do escopo desta análise (ver: Freire Filho, 2007, p.35; Freire & Marques, 2005, p.3). Dentro do âmbito latinoamericano, Rosana Reguillo questiona, acerca dos estudos sobre jovens, uma narrativa que os caracteriza como essencialmente contestatórios e/ou marginais, como se fosse um âmbito à margem da sociedade, abrindo mão dos contextos sociais nos quais eles estão inseridos, o que conduziu a reflexões sobre a relação entre práticas e representações de um modo mecânico e transparente (Reguillo, 2000, p.32).

Como consequência dessa crítica no âmbito da América Latina, podemos mencionar que, no final da década de 1990, os estudos começaram a conceber os jovens como uma construção social e histórica, pertencentes a contextos específicos que constituem sua experiência articulada a elementos sociais, econômicos e políticos. Esses contextos se tornam mais complexos e multidimensionais dentro dos processos de globalização contemporâneos. Assim, houve uma virada teórico-metodológica, voltada para compreender o mundo dos jovens, sem perder de vista o que eles tinham a expressar sobre seus contextos e os modos em que se manifestavam ao ser interpelados por diferentes instâncias sociais fugindo de reflexões dualistas.

Reguillo (2000) propõe alguns conceitos ordenadores das experiências juvenis contemporâneas: agregação juvenil, modos de engajamento identitários, culturas juvenis, com o intuito de compreender as múltiplas manifestações e práticas juvenis na

sua interação com outros âmbitos da sociedade. Tal perspectiva torna-se ponto de ruptura das análises parciais produzidas até o momento: umas ocupadas dos “não institucionais”, e outras ocupadas dos “integrados”³³. Por sua vez, esse movimento se estabelece para tentar fugir de interpretações que outorgam mais relevância a enquadramentos teóricos através de categorias generalizantes, que muitas vezes apagam a diversidade de âmbitos de experiência e os sentidos produzidos dentro deles pelos sujeitos.

Consideramos que se é preciso se referir a algum tipo de *conceito abrangente*, preferimos falar de culturas juvenis, dentro das quais as experiências dos jovens vão estar mediadas pelo que nós denominamos como “músicas da diáspora”, para definir um objeto que, em contraste com outros estudos, não comporta uma pertença explícita a um movimento como, por exemplo, o hip-hop³⁴, mesmo quando para os jovens negros, sua proposta e estilo musical são um processo relativamente novo, ainda em gestação.

Para Reguillo (2000, p.55) as culturas juvenis fazem referência ao conjunto heterogêneo de expressões e práticas socioculturais juvenis. Para Weller, o conceito de culturas juvenis é indicado porque “amplia a possibilidade de compreensão das distintas manifestações juvenis, seus estilos e modos de vida que vêm sendo criados e recriados em diferentes localidades e contextos sociais” (2011, p. 14).

No entanto, deixamos claro que a ideia de músicas da diáspora não é categórica, mas nos auxilia na caracterização de um processo, que preferimos apresentar como inacabado, inclusive pelos tensionamentos que nossa abordagem teórico traz ao debate. Pensamos a experiência destes jovens como uma cultura juvenil latente, com o interesse coletivo de gerar eles mesmos seus próprios cenários de expressão e participação, criar estratégias de colaboração e deixar marcado um processo criativo e um caminho novo para as próximas gerações, que lhes dê a possibilidade de construir bases fortes para a constituição de seu futuro. Estes são os seus anseios definidos num horizonte do imaginário. Tal gesto articula-se também ao tema do “aparecer” que possibilita a

³³ Como já mencionamos no capítulo anterior, os estudos sobre jovens ou destacavam um sujeito marginal, contestatório a qualquer mediação institucional e social; ou apresentavam os jovens integrados aos âmbitos de consumo, agentes chaves na reprodução do mercado de signos promovido pelas indústrias culturais.

³⁴ Mesmo que exista uma presença do movimento hip-hop constatável pela realização de insuficientes e mínimos encontros e festivais na cidade de Cali, os jovens negros de nossa pesquisa não se mostram adeptos destes cenários e práticas que envolvem o movimento devido ao fato de que sua experiência com o hip-hop, mais especificamente o rap, começou no seu município. Em Guapi a prática coletiva do hip-hop é mais significativa porque permite que os jovens expressem suas habilidades corporais (cantar e dançar), elemento vital na sua cotidianidade.

constituição de cenas comuns³⁵ para fazer visível sua proposta musical, que denominam *pacífic style* e *urban folklor*. Pode-se dizer que seu movimento se caracteriza por seu dinamismo mais que por sua estabilidade ou sedimentação, ao se definir em diversos trânsitos de estilos, filiações coletivas e pertenças menos fixas. Com o conceito de “músicas das diásporas”, damos a entender então esse processo de duplo movimento e percurso das socialidades elaboradas pelas dinâmicas migratórias destes jovens, e dos seus trânsitos por estilos e ritmos musicais de matriz afrodescendente (afro-latina, afro-caribenha e norte-americana).

Pelo exposto anteriormente, acreditamos que o lugar metodológico que o mapa das mediações possui dentro da dissertação nos auxilia na compreensão do processo intercultural que perpassa os modos de vida destes sujeitos da diáspora. Uma estratégia interessada menos na generalização e síntese de um processo e mais em apontar os embates que dinamizam sua realidade. Neste sentido, a cartografia que tentamos aqui construir tem como critério o comentário de Weller sobre as limitações de alguns estudos das culturas juvenis, dirigidos quase sempre por uma concepção racional e um modelo utilitarista da ação, “muitas vezes distantes da realidade empírica dos jovens pesquisados” (Weller, 2011, p.15).

Com o mapa das mediações, acreditamos ser possível dar conta de uma cartografia delineada pelos conflitos que ocorrem nos entrecruzamentos de diferentes regimes estéticos e do saber que se fazem explícitos nas práticas comunicativas geradas nas relações cotidianas dos jovens. Como sugere Herschmann (2009, p. 132), trata-se de gerar uma cartografia incompleta, mas provocativa; o desenho de um mapa que ajude a delinear um horizonte político para a reflexão dos problemas da América Latina e contribuir à renovação teórico-metodológica dos estudos sobre jovens na sociedade contemporânea.

³⁵ Rancière (2011), em desacordo com algumas perspectivas de pensamento político, acredita que a constituição de cenas comuns está na capacidade de qualquer um de aparecer, de se fazer visível na esfera discursiva coletiva. Suas pesquisas sobre a emancipação dos proletários na França mostraram todo o contrário de um pensamento político que considera uma oposição do político e do social, uma oposição entre dois tipos de vida: “uma vida capaz de participar no jogo político da aparência e uma vida consagrada à única realidade da reprodução da vida”. Pelo contrário, para ele, a política começa “quando aqueles que ‘não podem’ fazer uma coisa mostram mediante os fatos mesmos que, sim, podem” (Rancière, 2011, p.195-196).

3.2 Técnicas de coleta de dados

Diferentemente de outras pesquisas em que os jovens se encontram engajados no movimento hip-hop, os jovens negros migrantes de Cali definem suas subjetividades principalmente, porque sua trajetória implica a apropriação de variadas expressões e ritmos musicais. É nesses trânsitos que os jovens constroem formas de se relacionar, mais ainda quando suas filiações musicais correspondem às músicas da diáspora, tanto aquelas constituídas como uma cultura popular-massiva (reggeaton, rap, etc.) como aquela que inclui referentes tradicionais e folclóricos de regiões específicas, no caso dos ritmos do pacífico sul (em processo de massificação).

Suas orientações coletivas serão analisadas nas dimensões que envolvem a noção de jovens negros migrantes e sua relação com a música da diáspora, as quais compõem o objeto de pesquisa desta dissertação. Deve-se aclarar que não pretendemos com o desenvolvimento da pesquisa que nosso marco interpretativo apresenta um modelo totalizador dos jovens negros na cidade, uma abordagem generalizante possivelmente nos levaria a apagar as múltiplas realidades que perpassa a experiências dos jovens negros em contextos urbanos.

Os grupos de discussão e as entrevistas narrativas são as ferramentas de caráter qualitativo que ajudaram na coleta de dados e que, na sua interpretação e análise, permitiram compreender a problemática aqui proposta.

3.2.1 Grupo de discussão

O grupo de discussão é um método de pesquisa que se caracteriza por dar relevância à exploração das opiniões coletivas que refletem as orientações compartilhadas ou as visões de mundo do grupo social ao qual pertencem os entrevistados. Assim, os entrevistados são vistos como representantes do meio social em que vivem e não apenas como detentores de opiniões (Weller, 2006, p.245).

Por sua vez, como é sugerido por Marques e Rocha (2006), o grupo de discussão se torna lugar de mediação ao gerar dinâmicas de produção de sentidos nas trocas discursivas que expressam as experiências dos participantes envolvidos e que remetem ao seu mundo social. O grupo de discussão permite a elaboração coletiva de significados que dizem respeito ao lugar que ocupam os indivíduos na sociedade, seja

para ser reconhecido ou para ser questionado, evidenciando “o sentido da política como processo social cotidiano” (Marques e Rocha, 2006, p. 51)

Segundo Weller (2006), seu uso tem várias vantagens, mais evidentes ainda nas pesquisas com jovens:

Eles reunidos em grupos de discussão tenderiam a ficar mais à vontade para utilizar seu próprio vocabulário, desenvolvendo um diálogo que tende a melhor contemplar aspectos da realidade cotidiana. A discussão entre integrantes que pertencem ao mesmo meio social permite perceber detalhes desse convívio. Os jovens acabam, ao longo da entrevista, travando diálogos interativos bastante próximos de qualquer conversa cotidiana, sendo o entrevistador nessa situação uma espécie de ouvinte. A discussão em grupo convida aos jovens a refletir e expressar suas opiniões sobre um tema, exigindo um grau de abstração e reciprocidade. estando entre os membro do grupo, os jovens dificilmente conseguiram manter um dialogo com base em histórias inventadas. Nesse sentido é possível atribuir um grau maior de confiabilidade aos fatos narrados coletivamente (Weller, 2006, p.250).

Desse modo, se busca perceber as representações coletivas e avaliar os depoimentos e diálogos dos grupos *Rap Folklord e Chonta Urbana* a respeito de suas trajetórias, mas também, captar seu processo dinâmico de configuração como grupos musicais, deixando ver um campo de tensões e conflitos, que enfrentam com diferentes instancias sociais e institucionais, como a prefeitura; mas também entre eles, por exemplo, as diferenças suscitadas por inserir o grupo numa dinâmica comercial em detrimento do seu intuito social de caráter formativo e divulgativo da cultura tradicional do pacífico sul.

Ao mesmo tempo, procura-se compreender o grupo musical como um espaço social no qual os jovens desenvolvem suas habilidades artístico-musicais, constroem novas redes de solidariedade e elaboram as experiências do modo de ser jovem negro em contextos urbanos. Como destaca Weller, a relação dos jovens em um grupo “representa um importante espaço de partilha de experiências, por meio do qual os jovens passam a lidar com as situações cotidianas, com mais segurança do que em etapas anteriores de suas vidas” (Weller, 2011, p. 171).

Foram realizados dois grupos de discussão: o primeiro, com *Rap Folklord*, aconteceu no dia vinte de fevereiro de 2013. Dele participaram seis jovens, entre eles dois ex-integrantes da banda. A realização do grupo de discussão teve uma duração de duas horas e 30 minutos. O segundo grupo de discussão foi realizado com *Chonta Urbana*, no dia cinco de março de 2013, com uma duração de duas horas e 10 minutos. Participaram da atividade quatro jovens. Ambos os encontros foram dinamizados por

um roteiro de perguntas que se estruturou nos seguintes eixos temáticos: Trajetória do grupo, estilo e produção musical, cotidianidade e relações sociais (ver apêndice 1).

3.2.2 Entrevistas narrativas

Por sua vez, as entrevistas narrativas se constituem como uma ferramenta relevante, já que salientam o valor da experiência humana de se expressar por meio da narrativa. O ato de contar histórias como forma de comunicação humana está ligado a um exercício de memória em que as pessoas colocam suas experiências ancoradas num tempo e um espaço, pois nela aparecem acontecimentos que expressam as ações dos sujeitos num contexto social específico.

Diferentemente do típico esquema pergunta-resposta, a entrevista narrativa é considerada uma forma de interlocução não estruturada e de profundidade. A influência do entrevistador deve ser mínima, garantindo que “a perspectiva do entrevistado se revele melhor nas histórias nas quais o informante está usando sua própria linguagem espontânea na narração dos acontecimentos” (Jovchelovitch, 2002, p.95). Assim, a escolha desta ferramenta permite nesta pesquisa uma maior aproximação da realidade destes jovens no que se refere às relações que estabelecem, aos modos de se perceberem como jovens migrantes negros e às representações que os constituem como sujeitos, obtendo detalhes e aprofundando em questões que ficaram pouco desenvolvidas no grupo de discussão.

Para o desenvolvimento das entrevistas narrativas foi utilizado um critério de seleção do entrevistado considerando seu papel e participação dentro da dinâmica que gerou o grupo de discussão, pela apropriação e nível de envolvimento com as temáticas abordadas. Foi entrevistado um jovem de cada banda, com trajetórias diferentes no âmbito musical: por um lado, *El kapy* por estar mais engajado às “músicas urbanas”, e por outro, *Yeiner*, vinculado ao âmbito das músicas tradicionais.³⁶

³⁶ Mesmo as entrevistas narrativas sendo desenvolvidas apoiadas nos critérios de realização sugeridos pelos autores aqui trabalhados, as duas entrevistas apresentaram dificuldades. No caso da entrevista com *Yeiner*, foi um encontro corrido para ele, pois foi marcado duas horas antes do seu trabalho; o ambiente de encontro foi um lugar público, com condições mínimas de acústica impedindo, por vários momentos, a escuta e o desenvolvimento da narração do entrevistado. A entrevista teve uma duração de 1 hora 30 minutos. No caso de *El Kapy*, cuja atitude é de uma expressividade mais tímida, fez-se necessária a formulação de perguntas como forma de priorizar o diálogo e de aprofundar em questões que gerassem narrações. A entrevista teve uma duração de 1 hora e 10 minutos. Por outro lado, se conseguiu uma entrevista com “El Rede” com o intuito específico de conhecer mais sua trajetória musical no seu município Guapi até na atualidade em Bogotá. A entrevista teve uma duração de 1 hora 14 minutos.

Apoiamo-nos também em conversações informais, obtidas com *El Kapy* e seu irmão *Luis* em 2011, ano em que foram realizados os primeiros contatos com *Rap Folklord* para a apresentação do plano de

3.2.3 Observação participante

Além dos grupos de discussão e das entrevistas narrativas, utilizamos para a coleta de dados, como uma ferramenta de comparação e verificabilidade dos dados obtidos, a observação participante das atividades dos grupos, como também o material musical que produzem e que são veiculados em ambientes/plataformas virtuais como *Jimdo, myspace, youtube e facebook*.

Acreditamos que suas músicas compõem um insumo que dá conta das representações coletivas e formas expressivas que mobilizam e dão sentido ao agir do grupo. Mesmo ainda quando concebemos suas músicas como pertencentes ao contexto do qual os jovens fazem parte, as letras e os ritmos expressam sua cotidianidade, tanto para narrar suas experiências, como para definir seu espaço-tempo na produção musical, não se revelando como uma forma separada da sociedade. Esse espaço-tempo ligado à produção musical configura uma cena na qual os jovens podem se expressar, comunicar e falar de seu mundo de uma forma que em nenhum outro lugar conseguem.

Nas observações participantes foi possível avaliar o valor do cotidiano que se torna fonte para a escrita das letras e que faz parte da sua produção musical. Nesse sentido, o *lugar* das músicas tem tanto valor como seus depoimentos, sendo também usadas para explicitar as situações desenvolvidas nas temáticas principais que estruturam nossa pesquisa: a socialidade e os modos de subjetivação, segundo os argumentos apresentados no capítulo 2. Dentro dessas categorias, ganha destaque sua música como modo criativo de se expressar como jovens negros, portanto de se situar dentro da sociedade ao privilegiar situações, práticas, acontecimentos e histórias importantes para cada um deles.

As observações participantes foram uma ferramenta de apoio significativa, pois foi assim que conseguimos ganhar a confiança dos grupos investigados, principalmente de *Rap Folklord*, pois é a banda com trajetória mais sólida na cidade e com a qual se teve mais proximidade e familiaridade desde 2011. Por sua vez, dada a mesma dinâmica de *Chonta Urbana*, relativa a seu pouco tempo na cidade e às situações particulares de cada um dos integrantes, se teve uma proximidade e nível de engajamento mais difusos, motivo pelo qual foi mais difícil acompanhar as experiências que só com confiança

trabalho inicial. Contamos também com o uso de um diverso material audiovisual, obtido desde 2011 (ensaios ao vivo e eventos). Isto nos auxiliou para comparar, conferir e esclarecer situações e completar detalhes na estruturação do corpus descritivo e nas análises.

adquirida através do tempo são possíveis de compartilhar. Mesmo assim, o nível de amizade com os integrantes de *Rap Folklord* ajudaram na aproximação com aquela banda.

A experiência coletiva de *Chonta Urbana* no município de Guapi e suas reflexões sobre o contexto social e cultural particular como jovens envolvidos no campo musical foram vitais no momento de construir nosso objeto e re-avaliar nossas hipóteses de pesquisa, assim como dialogar com outras investigações. O exercício de observação participante teve uma duração de quatro meses desde minha chegada a Cali no final de dezembro de 2012 até abril de 2013.

Mesmo que nosso objeto seja caracterizado por grupos ainda em gestação, que apresentam trajetórias mais transitórias e difusas (o que tem a ver com a própria transitoriedade das formações de grupos musicais e a mudança de ritmos que acompanha o momento histórico), diferentemente dos grupos de jovens pesquisados por Weller, que eram engajados ao movimento hip-hop, pensamos, igualmente, que os grupos de discussão e as entrevistas narrativas constituem além de técnicas, métodos (Weller, 2006, p.245) que ajudarão nas análises do problema aqui proposto. Esses dois métodos articulados, além da observação participante, iluminam o exercício analítico ao dialogarem com categorias que envolvem a compreensão das orientações coletivas ou mundos de vida destes sujeitos, dos sentidos que produzem quando se expressam coletivamente por meio das músicas da diáspora.

Essas são as dimensões que põem em diálogo e tensão as técnicas de coleta de dados e os referenciais teóricos, para compreender as formas de socialidade presentes em suas interações comunicativas e formas expressivas.

3.3 Pesquisa de campo e realização dos grupos de discussão

3.3.1 O contato com *Rap Folklord*

Desde a minha chegada a Cali, em dezembro de 2012, fiz contato com *Rap Folklord* porque existia entre eles a iniciativa de tentar participar de alguns eventos que aconteciam no final do ano em seu município de origem, Guapi. O grupo tinha visitado o município no dia 7 de dezembro e ficaram de retornar para ter um show na festa mais popular da sua localidade, chamada “o dia dos inocentes” realizada cada ano o dia 28 de dezembro. Sendo descartados de tal evento sem conhecer as causas, por meio da gestão

de um dos músicos do grupo conseguiram se apresentar nesse mesmo dia na cidade de Cali, no marco do seu carnaval.

Em janeiro de 2013, comecei a ter contato novamente com o grupo, realizando observações da sua cotidianidade, travando conversas principalmente com *Luis*, seu diretor e *El Kapy*, seu irmão e produtor musical. Foi o diretor quem cumpriu a função de informante para me colocar em contato com os outros integrantes de *Rap Folklord* assim como com os outros jovens de *Chonta Urbana*. Aliás, recebi convites através das redes sociais na internet para me reunir com *El Kapy* e *Johan*, vocalista do grupo, e escutar sua nova produção musical que tinham planejado lançar no mês de setembro de 2013, no festival de música do Pacífico *Petronio Álvarez* na qualidade de convidados especiais.

Por outro lado, nos encontros que se realizavam na casa de *Luis* sempre surgiam conversas sobre as relações dentro do grupo, as atitudes e conflitos, assim como suas estratégias e recursos para tentar garantir sua sustentabilidade, pensando numa fase de divulgação mais ampla e comercial. Entre elas, estava a ideia de fazer um vídeo de apresentação do grupo, produzir o vídeo musical da sua canção emblemática “Ciudad de sueños”, propor projetos com outros gestores culturais afro, participar em reality shows. As conversas também se tornaram um espaço de consulta e reflexão depois das desgastantes jornadas na prefeitura da cidade tentando conseguir um encontro com a Secretaria de cultura, motivados pela preocupação do estancamento do grupo em relação aos poucos cenários em que estiveram desde o mês de agosto de 2012.

Entrei em contato com dois ex-integrantes de *Rap Folklord* sugeridos pelo diretor da banda através das redes sociais. Assim que contei para eles o objetivo do grupo de discussão sua resposta foi positiva e imediata. A entrevista foi combinada para a segunda, dia 18 de Fevereiro, aproveitando que *Johan* voltou para Cali no fim de semana, logo depois de uma série de shows no município de Tumaco, localizado no departamento de Nariño, ao sul da Colômbia, no litoral pacífico. No entanto, *Alejo* teve inconvenientes para se reunir conosco esse dia, motivo que nos obrigou a adiar o grupo de discussão para a quarta feira, 20 de fevereiro às 14 horas, sendo que os participantes concordaram que o encontro acontecesse na casa do diretor e seu irmão. O grupo de discussão foi realizada com quatro integrantes atuais e dois ex-integrantes da banda: *Johan*, *El Kapy*, *Alejo*, *Dj Kany*, *Fayer* e *Luis*.

No dia do encontro cheguei às 14 horas acompanhado de um colega que ia apoiar a atividade como observador. O grupo de discussão começou às 14:30 horas:

foram feitas a apresentação do moderador e do observador, foram revelados aos rapazes os objetivos da discussão e explicada a dinâmica da mesma.

A atividade teve um ambiente de empatia, com situações de informalidade. O computador ajudou o grupo em vários momentos para ilustrar sua fala com imagens e fotografias da sua trajetória. *Luis* esteve quase sempre à margem da entrevista e optou por agir assim para que os jovens integrantes expressassem seu ponto de vista. Ele só participou quando foi interpelado por um dos rapazes para que contasse acerca da história do grupo. Com exceção de *Luis*, diretor de *Rap Folklord*, que tem 34 anos, a idade dos outros integrantes oscila entre os 19 e os 23 anos. A entrevista durou em torno de 2 horas e 30 minutos.

3.3.2 O contato com *Chonta Urbana*

Na noite do dia 21 de fevereiro de 2013, fui convidado por *Luis* para acompanhar o grupo *Rap Folklord* numa pequena apresentação na casa de um vizinho como um gesto para agradecer o apoio oferecido por ele em várias ocasiões. Neste dia foi que conheci pessoalmente o *Smile*, rapper e produtor de *Chonta Urbana* que estava apoiando a *Rap Folklord* na percussão junto com *Ciro*, estudante de música e integrante mais novo de *Chonta Urbana*. Depois da apresentação conversei com *Smile* e combinamos um encontro para que eu pudesse lhe falar sobre o objetivo da investigação. Ele concordou em participar na realização do grupo de discussão, mas precisava de tempo para realizar a convocatória por causa dos compromissos dos outros integrantes. Já no mês de março consegui finalmente agendar uma reunião com quatro jovens da banda: *Smile*, *Ciro*, *Cheo* e *El sensei de la marimba*. O encontro foi combinado para o dia 5 de março 2013, na parte da manhã, mas devido a fortes chuvas tivemos que esperar até meio dia.

Além da participação dos quatro integrantes já mencionados, por sugestão do *Smile* foi convidado também “*El Rede*”, que está radicado em Bogotá (cidade na qual promove, junto a outro colega, o projeto musical “*Afrotumba’o*”), mas que visitava a cidade de Cali nesse mês. Ainda que ele não pertença à banda atualmente, ele foi o fundador da mesma, o que justificaria sua contribuição à pesquisa. Contudo, ele chegou ao final da atividade, razão pela qual agendei uma conversa para o dia 8 de março.

Depois do grupo de discussão, os rapazes aproveitaram que estavam juntos com “*El Rede*” para trabalhar na produção de uma canção: começaram a trabalhar na base

dos beats, se apoiaram na *marimba*, que foi levada por *El sensei*, para experimentar com sons que tentavam logo simular no computador. Essa atividade era dinamizada pela opinião de cada um a respeito de qual seria o melhor jeito para aprimorar a base dos beats e incluir os outros instrumentos.

Em outro momento, alguns aproveitaram para conversar com *Luis* e *El Kapy* fora da casa, enquanto *Smile* e *Cheo* permaneceram no computador e começaram a gravar sua voz (“rapeando”), que não passou de uma frase, sempre voltando sobre os beats e experimentando sons sobre a mesma base, repetindo em várias oportunidades a gravação da voz. Depois de 1 hora nesta atividade, começaram, *Smile* e *Cheo* junto com *El Kapy*, a improvisar com o microfone algo similar a um duelo de MCs. Às 18h30 me despedi e, com exceção do *El Sensei*, todos ficaram em casa de *Luis* e *El Kapy*. Além de “*El rede*”, que tem 32 anos, a idade dos outros integrantes de *Chonta Urbana* oscila entre os 19 e os 25 anos. A entrevista teve uma duração de 2 horas e 10 minutos aproximadamente.

O fato de estarem radicados em Cali tem significado um momento de pausa e reorganização do grupo, cuja base são estes quatro jovens, mas deixa também a sensação de um processo “estaque”, pelas dificuldades da banda em contar com uma estrutura interna de sustentabilidade. Os outros músicos sempre foram convidados para os ensaios que antecedem as apresentações no seu município, tendo em algumas ocasiões 12 integrantes. Devido à ausência da maioria deles na cidade, o grupo vem realizando gestões com músicos locais ou radicados em Cali e esperam que um deles, conhecido de *Smile*, decida viajar para a cidade e assim formar um grupo que não supere os nove artistas.

3.4 Cartografia das músicas da diáspora: mediações na formação dos grupos *Chonta Urbana* e *Rap Folklord*

Cabe lembrar neste momento que esta pesquisa não tem como objetivo traçar a configuração da cena musical³⁷ na Colômbia respeito às músicas da diáspora (o estilo

³⁷ Vale esclarecer que empregamos o termo “cena musical” para nos remeter a um conceito de significativa relevância nos Estudos Culturais e nas pesquisas de comunicação e música. É por meio dele que vem se discutindo e analisando os processos, os movimentos e as transformações na produção musical e para caracterizar os diversos agenciamentos gerados por atores sociais para recriar os territórios, envolvendo também as dinâmicas de sustentabilidade. Nesse debate está inserida também uma discussão com os conceitos de circuitos e cadeias produtivas (Herschmann, 2010; 2013). Nossa pesquisa não está envolvida diretamente com o aprofundamento conceitual da cena musical, mas, por sua menção, sinalizamos a existência de um contexto e uma trajetória acadêmica ao respeito. Assim, o uso do termo

fusão em geral, e as denominações particulares, *Pacific Style e Urban Folklore*, que reivindicam ambas as bandas). Ainda assim, ao considerar a fala destes jovens é impossível não reconhecer o valor que tem seu município de Guapi como eixo central e *laboratório* que deu início a seus projetos e seu engajamento ao mundo da produção musical. O intuito não é tanto continuar com o debate sobre as cenas musicais, mostrar uma totalidade da cena musical de estilo fusão, nem se deter numa descrição e discussão aprofundada sobre seus diferentes âmbitos e como os jovens se inserem dentro da indústria cultural e o *mainstream* musical. Existe ao respeito uma produção bibliográfica centrada nestas questões, entre elas: (Freire Filho & Marques, 2005; Sá et al 2008; Herschmann, 2010, 2013). As ferramentas metodológicas usadas e os dados obtidos escapam da intenção de um desdobramento rigoroso a esse respeito.

Contudo, é preciso reconhecer que o estudo de nosso caso específico está ligado a processos muito mais amplos que direta ou indiretamente incidem nas dinâmicas de produção das músicas da diáspora. Para isso, complementaremos e discutiremos os depoimentos destes jovens com as reflexões que coloca a pesquisa de Hernández, intitulada “*Músicos blancos, sonidos negros*” (2009). Ainda que preocupado em definir os atores-rede que articulam os ritmos do pacífico sul com músicos de Bogotá, o desenvolvimento da sua dissertação coloca em primeiro plano os cenários e dinâmicas de produção musical em Guapi e no festival *Petronio Álvarez*. As reflexões de Hernández nos auxiliam para relativizar e discutir tanto sua dissertação, quanto os dados obtidos durante nossa pesquisa com os jovens das bandas *Chonta urbana* e *Rap Folklord*.

Acreditamos, então, que ao traçar as trajetórias individuais e coletivas obtidas por meio das entrevistas e dos grupos de discussão, emergem situações que implicam a proximidade vivencial dos jovens e os vincula diretamente com seu município, Guapi. Adquire assim sentido a constituição de uma rede musical local que se torna um modo de investir no seu cotidiano e que tentam reproduzir em Cali: procuram vias de divulgação que se tecem dentro das mesmas relações de amizade, de vizinhança, nos âmbitos cotidianos de encontro (boates, festas e escolas).

cena musical assinala, com certeza, um caminho vasto a ser explorado em pesquisas futuras sobre músicas da diáspora na Colômbia. No entanto, segundo os interesses e objetivos propostos em nossa pesquisa acudimos ao uso de outras vias possíveis para o desenvolvimento e análise dos dados obtidos, interligando, como já amplamente argumentamos, os estudos em comunicação e cultura e as reflexões suscitadas pela perspectiva da estética e da política, a qual elabora outra conceitualização de cena.

Com este percurso damos conta de um processo que está ligado a um contexto mais amplo de produção do estilo fusão como bem nos faz saber a pesquisa de Hernández, ao mostrar as bandas conformadas principalmente por músicos *bogotanos*, mas que já incluíram músicos tradicionais de marimba como “Gualajo” e “marimberos” jovens, herdeiros do processo de formação da casa da cultura de Guapi, iniciado no final da década de 1990.

Daí a relevância das experiências dos jovens do município de Guapi: paralelamente ao sucesso destas outras bandas, eles tinham começado a experimentar misturas entre ritmos urbanos e do pacífico. Este fenômeno que explodiu no litoral pacífico, e conquistou cidades como Cali e Bogotá, demonstra uma sensibilidade comum dos jovens das bandas *Rap Folklord e Chonta Urbana* para se expressar como jovens negros, não ancorada em discursos essencializantes da cultura negra como base identitária; pelo contrario, apostando na sua sensibilidade, sua capacidade criativa para visibilizar outros horizontes possíveis de subjetivação.

Por outro lado, sem contar com as vantagens de serem músicos de ampla trajetória como os de Bogotá, os quais são formados em âmbitos acadêmicos de música, e sem ter as mesmas condições socioeconômicas para percorrer toda a Colômbia, inclusive outros países como a Índia, desenvolvendo pesquisas sobre músicas tradicionais para ser incluídas nos seus projetos (Hernández, 2009, p.103), os jovens *guapireños* se tornam tradutores da sua própria experiência e mostram sua capacidade ao se servirem das ferramentas de produção musical que atualmente já têm a seu alcance.

Cabe assinalar também que, ao nos referirmos a esse contexto geral do estilo *fusão*, onde as bandas da capital da Colômbia ganham destaque em relação a estes jovens, ocorre de nos lembrarmos das relações assimétricas, inerentes aos âmbitos de produção cultural e dos embates gerados nas dinâmicas de hibridismo e mestiçagem no contexto intercultural atual. Por exemplo, a capacidade de mobilidade dos músicos *bogotanos*, a nível nacional e internacional, em contraste com as trajetórias destes jovens, de características mais locais.

3.4.1 A Formação do Grupo *Chonta Urbana*

Chonta Urbana inicia sua trajetória no município de Guapi, no ano de 2007, ainda que os jovens participantes do grupo de discussão atribuam tal começo a sua

relação com o *boom* do *reggaeton* neste município em 2004, por meio do qual conheceram “*El Rede*”. Foi ele quem teve a ideia de misturar ambos os ritmos propondo a dois amigos (Sebastian e Guille) trabalhar juntos nesse novo projeto ao qual posteriormente se integrariam *Cheo e Smile*.

El Rede foi nesse momento um dos poucos jovens engajados com a produção musical neste município: ele lembra que já *El Kapy e Master Will* tinham começado muito antes a dominar as ferramentas de edição e produção musical. Seu processo foi similar ao deles: não havia um modelo de aprendizagem distinta que praticar empiricamente frente a um computador; claro que todas as suas dúvidas sempre foram esclarecidas por seus amigos com mais experiência. Assim, ao redor de *El Kapy*, junto com *Master Will* e logo *El Rede*, surge entre 2003 e 2004, em Guapi, o que eles denominam um movimento de música urbana e de experimentação com a música folclórica.

El Kapy se interessou pela música aos 11 anos de idade, ele fala que se reunia com seus amigos para dançar hip-hop e *rapear* canções de *50cent, Usher, e Nelly*³⁸, compravam suas músicas nas ruas de Guapi, produto do comércio informal (*pirataria*) de Cds e DVDs que eram vendidos na praça do povo, trazidos de Buenaventura. Logo depois, conseguiram se apresentar em diferentes eventos e espaços como escolas e instituições de ensino médio, convidados pelos mesmos estudantes, sendo seu público sempre jovens da sua idade.

Foi “rapeando” que *El Kapy* também conheceu *Master Will*, o único produtor musical em Guapi naquele tempo, e que foi sua referência e apoio no processo de aprendizagem. Juntos gravaram duas canções de rap e reggaeton para a produtora *Guapistong Records*, marca criada por *Master Will*. *El Kapy*, animado por sua entrada nesta cena local, quis gravar sua própria música, mas os custos eram inalcançáveis e lhe impediam de desenvolver um projeto desse tipo. Para aquele tempo (2004), *Master Will* cobrava ao redor de 100.000 pesos colombianos (equivalentes atualmente a 130 reais aproximadamente) para realizar gravações.

Foi assim que, nas salas de internet, baixava os programas de edição musical (fruity-loops)³⁹ e tutoriais para criar “beats”. Apesar do resultado improdutivo desta

³⁸ Rappers e cantores de *Rhythm & Blues* dos Estados Unidos de sucesso na primeira década do século XXI.

³⁹ Conhecido atualmente como FL Studio, é um programa de edição e produção musical. Possui um suporte avançado de interface digital para a operação com dispositivos musicais, incorporando múltiplas utilidades para a edição, mixing e gravação de áudio.

atividade (ao voltar no dia seguinte para a sala de internet tinham apagado os arquivos que produziu), continuou praticando até conseguir dominar o uso das ferramentas e técnicas de edição. Algum tempo depois encontrou trabalho numa destas salas e teve mais tempo disponível para a aprendizagem das tecnologias de produção musical.

El Kapy conseguiu, com a ajuda de sua mãe, comprar um computador e instalou seu estúdio de gravação na sala da sua casa; agora acompanhado de seus amigos, *JR prodígio*, *Jerry el ratón veloz*, *Fayer e Wacho* (estes dois últimos integrantes uma vez em Cali de Rap Folklord) iniciou sua produtora de música chamada *The country of the music e blin production*. Eles sempre gravaram usando faixas ou *tracks* de música de rap norte-americana, mas *El Kapy* rapidamente se interessou por qualificar sua voz e ter um registro mais melódico influenciado pela música reggae em espanhol do Panamá e que ele chama de *plena*, interpretada por *Rooky* e por *Nigga*, cantores de maior destaque nesse estilo e pelo rhythm & blues.

El Kapy lembra que a primeira produção que obteve sucesso em outros municípios além de Guapi se chamou “*el regreso de Apolo*”. Ao trabalhar em sua casa, “queimando” música para um comerciante de CDs e DVDs que dominava o mercado “pirata” da região, *El Kapy* conseguia incluir suas canções e a de seus amigos dentro dos produtos destinados para os municípios próximos, como *Timbiquí e El Charco*, fazendo conhecer deste modo seu trabalho ao ser tocado pelas pessoas que compravam o *collage* de ritmos em formato digital. No entanto, nunca conseguiram viajar a nenhum destes lugares e providenciar um show. O conhecimento de sua produção só foi possível pelo mercado alternativo e pirata de distribuição musical na região, posteriormente fazendo uso da rede social Hi5, bastante utilizada nesse tempo e hoje suplantada pelo *Facebook*.

El Rede incursionou em vários âmbitos que envolviam a música: entre 1994 e 1995, sendo ainda muito jovem iniciou um projeto, junto a outro *rapper* de apelido *Leoshin* (que anos mais tarde integraria *Rap Folklord* até 2012), denominado *Black Music*. Ele comenta que realizavam produções de uma qualidade artesanal e com recursos técnicos de uso doméstico, usando *tracks* – faixas de música rap que obtinham em suas viagens a Cali ou em Buenaventura. Os LPs ou vinis de sucesso no exterior eram o suporte material sonoro mais prezado por *El Rede* e *Leoshin* e que conseguiam por meio de familiares ou amigos próximos da família que os traziam da EEUU ou os enviavam às suas casas.

Eles gravavam o maior número de *tracks* possíveis em cassetes usando gravadoras análogas. Satisfeitos ao conseguir entre oito e dez canções, voltavam para Guapi para realizar suas produções de rap: aproveitando ao máximo os *tracks* obtidos, registrados agora em fitas magnetofônicas, chegavam a gravar doze canções fazendo uso de um só track. Para aquela época eram muito influenciados pelo rap norte-americano de 2PAC, DR dree e o reggae do Panamá e o *dance hall* do caribe, que teve sucesso na década de 1990 principalmente através de *El General* e *Chabarra*. Segundo *El Rede* sua motivação para produzir música era mais por hobby; essa sensibilidade que se traduz em uma forma lúdica de investir e significar sua cotidianidade, em princípio sem interesses comerciais, se reflete nos outros jovens entrevistados e que fizeram parte das conversas nos grupos de discussão.

Em 1996, *El Rede* finaliza o ensino médio e viaja para Bogotá para realizar estudos universitários em engenharia mecânica. Os anos da graduação foram considerados por ele como tempos de pouca estabilidade, pois *El Rede* sempre trancava seus estudos para voltar para seu *povo*, inclusive, para viajar para outros países. Ele morou no Panamá durante dois anos, de 2002 a 2004, país onde conheceu o *reggaeton* que posteriormente introduziu em Guapi. Ao voltar para Guapi, em 2004, incursiona como produtor de eventos e trabalhou em boates como Dj com o intuito de divulgar aquela música nas danceterias do município. Mas a aceitação não foi imediata, segundo *El Rede*, pela forte influência do rap que dominava as ruas de Guapi. Mesmo assim, pela constante massificação do *reggaeton* em cidades como Cali, muitos jovens *guapireños* que nela residiam eram o vínculo imediato para divulgá-lo em seu município de “origem” durante as férias ou carnavais enquanto compartilhavam sua cotidianidade com amigos e familiares.

Outra particularidade a se destacar da experiência de *El Rede* e que nos oferece indícios acerca do âmbito cultural de *Guapi* em relação aos modos de recepção e consumo da música, manifesta-se em seu assombro pela dificuldade de realizar eventos “massivos”, como shows. Como expressa no trecho abaixo transcrito, ele tentou, sem nenhum conhecimento na produção e logística de eventos, levar vários artistas do âmbito da salsa a Guapi.

Yo entré sin saber de ese escenario, quiero llevar eventos a guapi, pero era muy complicado, donde la gente no!... no es esa cultura de pagar por un artista, a la gente le gusta pero no paga, y es una vaina muy rara, usted lo puede poner muy barato, muy barato, y no le gusta..estar en un ambiente encerrado, creo que es, o no le gusta programar una

rumba, creo que es, allá la rumba es en el parque... (testemunho de El Rede, 2013)⁴⁰.

Logo depois desta experiência pouco gratificante, *El Rede* começa a alternar seu trabalho como Dj em boates com a prática de programas de edição e produção musical tipo fruity loops. Com este propósito, ele se aproxima de *El Kapy* e *Máster Will*, que o auxiliam em várias ocasiões para compreender melhor o uso destes programas. Conhece muitos outros jovens, que inclusive integraram ou integram hoje a banda *Rap Folklord*, entre eles *Fayer* e *Alejo*. Deste modo, reinicia, agora por meio do computador, o que há 10 anos atrás significou um grau maior de esforço e investimento de tempo: gravar canções sobre faixas da música rap.

Yo grabé mucha gente así, con pistas. Y empecé a meterme con programas de producción como fruity loops, de ahí empecé mis propias pistas. Empezamos a grabar con los del barrio después vino un pelo, muchos grupos, se empezó a formar un movimiento con Master Will, el Kapy, Alejo, empezamos a hacer cosas. Master will, él lo veía como un negocio. Empecé a hacer música y empezamos a hacer música y me encuentro con Sebastián y guillo y les dije que quería hacer algo así con música del pacífico..hicimos un primer tema que se llamó “la mina”, ahí rapea risas, Yeiner en la marimba, rapea Leoshin, el tema la gente lo escuchaba, de ahí empezamos a hacer reggaeton, mucho reggaeton, no sacamos, íbamos a sacar el arca del talento. ahí grabó el Kapy, grabo Fayer, Alejo, Cheo grabó Boris; cada uno sacó su tema, y yo tenía que ver en la producción y de todas esas una pista con folklore que es el pango’e y la levanta polvo, un cover, que la canta un músico del chocó que ya murió, Chano y la bandita, la letra es de Epifanio Marmolejo (entrevista com El Rede, 2013)⁴¹

Durante este “laboratório”, palavra usada frequentemente por *El Rede* na entrevista, cuja dinâmica de produção em relação à fusão de ritmos é feita na experimentação, sem planos e sem partituras, surgiram muitas dúvidas sobre a possibilidade de misturar as batidas do *reggaeton* e o *rap* com os ritmos do pacífico,

⁴⁰ Tradução livre: Eu comecei sem saber nada neste cenário, queria levar eventos para Guapi, onde as pessoas, não.. não é essa cultura de pagar por um artista, as pessoas gostam mas não pagam, e é um assunto meio estranho, você pode dar o ingresso muito barato, muito barato..as pessoas não gostam de estar num ambiente encerrado, acho que é isso..não gostam de programar uma balada, eu acho que é isso também, lá a balada é no parque...(testemunho de El Rede, 2013)⁴⁰.

⁴¹ Tradução livre: Eu gravei muita gente assim, com “tracks” e comecei a me engajar com programas como fruity loops, aí comecei minhas próprias faixas. Comecei a gravar os amigos do bairro, vários grupos, começou se formar um movimento com Master Will, El Kapy, Alejo..Master Will já pensava como um negocio a produção, mas, para nós...só a gente estava a começar, por hobbie.. A gente fez música, me encontrei com Sebastián e Guillo e falei para eles que eu queria fazer algo com música do pacífico..Fizemos uma canção que se chamou “la mina”, aí *rapea* Smile, Yeiner na marimba, *rapea* Leoshin.. Esta canção as pessoas a escutavam, logo depois, começamos a fazer muito reggaeton, íamos divulgar, mas não conseguimos, a produção “El arca del talento”. Aí gravou El Kapy, Fayer, Alejo, Cheo,; cada um fez uma canção... eu fazia a produção e de todas as músicas eu fiz uma com folclore que é “pango’e” e “la levanta polvo”, um cover, música que foi cantada por um músico do Chocó e que já morreu: *Chano y la bandita*, a letra é de *Epifanio Marmolejo*. (testemunho de El rede, 2013)

hesitações que eram produto tanto do seu desconhecimento sobre este tipo de músicas quanto pelas críticas dos músicos tradicionais, que não aceitavam a proposta. Mesmo assim, seguia motivado em produzir algo diferente, ainda que fosse simulando os instrumentos tradicionais através do computador. Motivava-o também o fato de que concluíram coletivamente que o mundo do reggaeton estava saturado, era algo feito de melhor fatura no Porto Rico e Panamá, países com uma indústria deste gênero fortemente consolidada. Os dois trechos de entrevistas abaixo transcritos nos oferecem uma melhor visão desse fato:

El reggaeton tuvo un auge, se dice que nació en Puerto Rico, República Dominicana, todos esos países, y tuvo un auge en el 2004, 2005, y pues uno cantaba esa música que estaba de moda, pero entonces nos nació una duda, pa' que hacemos una música que no es de origen nuestro, si el *reguetonero* más malo es de Puerto Rico y el más bueno también, porque ellos fueron los que iniciaron con esa música, entonces ahí Manuel, el Rede, que en ese tiempo era el director, dijo, no pues muchachos hagamos una vaina fusionada con los instrumentos de acá pero no nos alejemos de lo que nos gusta a nosotros que es el reggaeton y así hacemos que la música del pacífico sea escuchada y a la vez, el reggaeton no se pierda. (Testemunho de Cheo, grupo de discussão com Chonta Urbana, 2013)⁴²

Lo del mundo del reggaeton con el folclore no lo veíamos ni a kilómetros, era cada quien...el folclore en la calle en lo tradicional, y nosotros en su "perreo" allá con luz apagada, tire paso, siempre había una barrera, pero ya hoy en día no es así (Testemunho de Smile, grupo de discussão com Chonta Urbana, 2013)⁴³

Passado um tempo e ainda sem que o grupo se denomine *Chonta Urbana*, as canções "*La mina*" e "*oi o pango*" são a primeira experimentação destes jovens que fusionam ritmos urbanos com ritmos folclóricos os quais começam a ter sucesso tanto no seu município como nos diferentes espaços que a "colônia" de *guapireños* compartilha em diferentes cidades do país. *El Rede* lembra que ligavam para ele e lhe falavam do alto nível de aceitação das canções, sendo muito escutadas principalmente nas festas de *guapireños* na cidade de Cali e Popayán. Com este reconhecimento,

⁴² Tradução livre: "O reggaeton teve um auge, se diz que nasceu em Porto Rico, República Dominicana todos esses países, e teve um auge em 2004, 2005, e pois, a gente cantava essa musica de moda, mas, nos nasceu uma duvida, para que a gente faz uma música que não é de origem nosso, se o "reguetonero" mais ruim é de Porto Rico e o mais bom também, porque eles começaram com essa música. Então, aí El Rede que nesse tempo era o diretor da banda, disse, rapazes vamos fazer uma fusão com os instrumentos do pacífico mas não nos afastemos do que a gente gosta, o reggaeton, assim fazemos que a música do pacífico seja escutada e por sua vez continuar com o reggaeton" (testemunho de Cheo, grupo de discussão com Chonta Urbana, 2013)

⁴³ O do mundo do reggaeton com o folclore junto.. a gente não via isso funcionando nem a quilômetros..era cada quem..era o folclore na rua, no tradicional, e nós em nosso "perreo" lá com a luz desligada, dançando no boate, sempre teve uma barreira, mas hoje não é mais assim . (Testemunho de Smile, grupo de discussão com Chonta Urbana, 2013)

adquirido há pouco tempo, *El Rede* decide conformar um grupo com o objetivo de participar no Festival Petronio Álvarez de 2007. Com *Guille e Sebastián*, conseguem músicos de ritmos tradicionais, sendo o momento da chegada de *Yeiner* para interpretar a *marimba*. Por sua vez, se integram ao grupo *Smile e Cheo*. Para esse momento, outro motivo que animava a busca por fusionar ritmos tradicionais e urbanos era o relativo sucesso no litoral pacífico de *Chocquibtown*, grupo vencedor do Festival Petronio Alvarez⁴⁴ em 2007:

Con la idea de Emanuel, se trató de hacer cosas pero como estábamos en el mundo del reggaeton creímos que de pronto no daba, no entra... entonces para saber si entra y tomar una decisión, se llamó a la gente q sabe...ahí se logro hacer la fusión, entro Yeiner, desde pequeño, toda la familia de Yeiner ha sido músicos del pacífico tradicional, la mamá es una excelente cantaora, han dejado legado allá y es de las que se inventa muchas canciones, muchas letras q se escuchan ya en boca de otros músicos. Y pues si se pudo, grabamos el primer tema que se llama la mina y vimos que sí se podía hacer fusión (Depoimento de Smile, grupo de discussão com Chonta Urbana, 2013)⁴⁵

Se por um lado a iniciativa de *El Rede* foi determinante para iniciar com uma proposta diferente às produções *de reggaeton* com as quais já estavam acostumados, *Yeiner* considera que tudo tivesse ficado desse mesmo jeito se não fosse pela aceitação da comunidade “*guapireña*”. Desse acolhimento nasceu o nome do grupo *Chonta Urbana* para manifestar sua particularidade como grupo na fusão de ritmos do pacífico; sendo a *chonta* uma figura metonímica que corresponde ao nome da palma com que é feita a marimba, base melódica que caracteriza os ritmos do pacífico sul.

Assim, *El Rede, Cheo, Smile, Sebastián, Guille e Yeiner* se animaram para participar do *Festival Petronio Álvarez*, porém, decidiram esperar mais um ano e aproveitar o ano de 2007 para se consolidarem como grupo, ensaiar mais e ter como

⁴⁴ No entanto, ao considerar a pesquisa de Hernández (2009), muito antes de *Chocquibtown* localizamos várias bandas que ganham destaque na fusão de ritmos do pacífico sul e que participaram do festival Petronio Alvarez na categoria livre: tal é o caso de Bahía, banda do músico guapireño Hugo Candelario, e de bandas de Bogotá como: *Bámbara urbana* (em 2001), que depois se chamaria *La mojarra Eléctrica* e cujo diretor é músico da cidade de Cali; Curupira que participou no festival em 2003 e 2004, *La revuelta* (2006, 2007 e 2008). Este último grupo foi vencedor da modalidade livre do festival Petronio Alvarez em 2011. Mesmo assim, foi o estilo de *Chocquibtown* que mais sucesso teve no litoral, diferentemente das bandas *bogotanas*, que se consolidaram na capital. Para *el Rede* é difícil que estas bandas da capital tenham sucesso no litoral, não conseguem transmitir o “sentimento” do litoral que as pessoas gostam.

⁴⁵ Tradução livre: “Com a idéia de Emanuel “El Rede”, se trata é de fazer música fusão, mas como estávamos no mundo do reggaeton achamos que talvez não ia dar certo, não encaixa...então, para saber se é possível e tomar uma decisão, chamamos o pessoal que sabe de música tradicional e chega Yeiner, aí se logra fazer a fusão. Yeiner desde criança, toda a família é de músicos tradicionais, a mãe é uma excelente cantora, eles têm deixado um legado lá (Guapi) e ela é das que inventa muitas canções, muitas letras que se escutam na boca de outros músicos. E pois..a gente conseguiu, gravamos a primeira canção que se chama “la Mina” e vimos que a gente podia fazer fusão” (testemunho de Smile, grupo de discussão com Chonta Urbana, 2013)

cenário de avaliação o município de Guapi. Tendo em conta o sucesso obtido em diferentes eventos no seu município, e vendo demonstrada sua capacidade e força musical em cada um dos shows, o grupo decidiu participar do Festival *Petronio Alvarez* em 2008.



Figura 5. Show de Chonta Urbana em Guapi. Imagem disponível em: <http://i1.ytimg.com/vi/jdE2xa9jfzU/maxresdefault.jpg>

Mesmo não conseguindo estar na final do Festival desse ano (2008), *El Rede* afirma que a banda teve um reconhecimento, sendo o Festival um cenário que lhes permitiu levar sua proposta musical para além da localidade de Guapi, o que, segundo ele, foi devido à energia que o grupo entrega em cada performance. As anedotas de *El Rede*, uma vez em Bogotá, são várias em relação a *Chonta urbana*, sobretudo quando interpelado por músicos e rappers como *Tostão*, integrante de *Chocquibtown*, curioso pela trajetória do grupo; Mas, não foi suficiente o reconhecimento obtido pela para se engajar num nível que garante sua sustentabilidade. Depois do Festival, voltam para Guapi e decidem realizar sua primeira produção, “*El arca del talento*”: com ela conseguiram gravar todas as canções que só puderam ensaiar para o Festival. Junto com “*la Mina*”, “*Oi o pango*”, incluem no álbum “*se metió diciembre*”, e, finalmente, logo depois de várias interrupções, o cover “*levanta polvo*”.

Entretanto, *El Rede* volta para Bogotá para retomar seus estudos. Uma vez nessa cidade, animou-se a organizar novamente o grupo de modo a tê-lo pronto para o próximo Festival Petronio Alvarez, em 2009. Nesta ocasião, reúne músicos de Bogotá e leva dois rappers, *Smile e Boris*. Essa experiência não foi muito satisfatória, pois o grupo não teve um bom show: além dos problemas técnicos, *El Rede* considera que

houve inconvenientes com o entrosamento, sem negar a qualidade dos músicos de Bogotá, ele sentiu falta da *magia* dos músicos do pacífico. Essa é a única explicação que ele encontra para que o grupo, depois de um ano de relativo sucesso no seu povo, tenha enfrentado esse tipo de inconveniente. Nesse momento, *El Rede* decide não fazer mais parte de *Chonta Urbana* devido ao fato de que não poderia ser diretor do grupo estando em Bogotá. Todavia, os outros integrantes decidem organizar a segunda produção, chamada “cosas nuestras”, aproveitando o amplo reconhecimento que possuem no litoral pacífico.

El Rede se estabelece em Bogotá para se integrar ao âmbito musical fusão, fazendo parte dos grupos *La Revuelta*, *Tumbacatre*, *La Mojarra Eléctrica*. Entretanto, *Chonta Urbana* se apoiou nas redes virtuais e nos contatos que faziam com diferentes pessoas de outros municípios depois de cada show, para dar a conhecer sua música em diferentes lugares do litoral pacífico. A disponibilidade de uma rede virtual de contatos foi responsável pelas oportunidades de participar nos diferentes eventos e festivais da região. Inclusive em várias ocasiões os integrantes foram entrevistados pelo canal de televisão pública *señal Colombia*, cuja programação incluía a produção de reportagens e documentários sobre a diversidade musical da Colômbia.

Essas foram experiências significativas para eles, porque a interação com diversos públicos, inclusive de cidades como Popayán, com uma tradição cultural andina, conservadora, afastada da cultura negra do litoral pacífico (mesmo estando muito próxima dos municípios representativos afro-descendentes), lhes permitiu avaliar constantemente o valor do grupo, a qualidade dos seus shows e as possibilidades de se projetar como banda, no sentido de conquistar cenários de outros gostos musicais em diferentes regiões da Colômbia. Eles destacam shows em festivais dos municípios como El Charco (departamento de Nariño), em carnavais de Buenaventura, em Popayán, participando do Moda Exposhow, festival Afro Arte em Villarica (departamento do Cauca). Por exemplo, *Smile* narra da seguinte maneira sua experiência na cidade de Popayán, num dos eventos realizados:

Nosotros hemos sido bien recibido, hemos impresionado, a la gente le ha parecido bueno, rico, estuvimos una vez en Popayán, pues el evento fue a puros blancos, que bueno nosotros no nos habíamos presentado a un público así, fue en un centro comercial, y nosotros uyhh juepucha, pero bueno vinimos a hacer lo de nosotros..y la gente se paró a bailar, y tal, una cosa y la otra...Y sí, así es, esto es lo que nosotros queremos, que la gente la acepte, que le guste..incluso había una mesa como con 5 chilenas, que vacano esa música, que de donde era esa música, que les parecía chévere, que en Chile no se escucha, que le gustaría que se escuchara por allá y ellos sintieron ese ambiente, una

vaina calurosa, y nosotros le contábamos a ellas que los eventos en que hemos estado este fue el más calmado, usted va a un Petronio ve de verdad que es, a la gente llegarle esa música, quitarse los zapatos, la camisa y de aquí pa' allá, coreografías, aquí la gente gustó, brincó, pero realmente nosotros en escenarios que hemos estado no...
-pero y cómo?! Si sentimos que esto estaba reventa'ó...
(Depoimento de Smile, grupo de discussão com *Chonta Urbana*, 2013)⁴⁶

Pode-se apreciar através dos dados empíricos possibilitados pelas entrevistas que o surgimento dos grupos de música fusão começa no município de Guapi e corresponde a diferentes trajetórias, tanto individuais como coletivas. Ao redor de *El Kapy*, *Wilmer Ibarra* e *El Rede* inicia-se em meados do ano 2000 uma rede de produção musical que convoca distintos jovens em principio motivados pelo boom do reggaeton e de ritmos urbanos (rap, reggae, R&B, dance hall). Mas o interesse dos jovens se manifestava também pela versatilidade que ofereciam as ferramentas tecnológicas que, mesmo sendo de difícil acesso, não se tornavam aparatos distanciados de seu cotidiano, pois havia estratégias para poder investir na aprendizagem e no domínio do uso da tecnologia para a criação musical. Isso posteriormente estimulava o surgimento de produtoras musicais instaladas nas salas e quartos de suas próprias casas, permitindo-lhes experimentar o alcance dos programas de edição e produção, além de explorar sua criatividade ao se aproximar de laboratórios (experiências) com ritmos do pacífico, o que lhes exigia traduzir em beats a base rítmica do *currulao*.

Essa experiência de caráter lúdico, referente ao valor positivo e criativo do *ócio*, configurava seu espaço-tempo além do estabelecido pelos ritmos tradicionais do município e das instituições como a escola e o trabalho, transformando-se em um modo de recriar suas formas de estar juntos, ritualizando suas formas de estar no espaço doméstico e público. A experiência da música se constituía, ao mesmo tempo, como uma mediação desde a qual organizavam sua cotidianidade, já não sendo estabelecida unicamente pelos âmbitos tradicionais e institucionais de socialização.

⁴⁶ Tradução livre: “Nós impressionamos as pessoas em nossos shows, somos bem recebidos. Estivemos uma vez em Popayán..e pois o evento foi para brancos, foi num shopping, está bem, a gente não tinha feito um show para um público assim, e nós dizemos, vamos fazer o que nós sabemos fazer..e as pessoas dançaram, viveram nossa energia desde suas mesas e assim foi, isto é o que nós queremos, que as pessoas gostem, curtam nossos shows, nos aceitem..Inclusive havia uma mesa com 5 moças do Chile e elas nos perguntaram emocionadas pelos show que viram, de onde era essa música, elas achavam muito legal a música, o ambiente, no Chile não se escuta ..e nós dissemos que foi bom, as pessoas dançaram, pularam, mas também falamos para elas que foi o show mais calmo de todos, que elas tinham que conhecer um festival de Petronio Álvarez para sentir um ambiente com mais júbilo e energia, elas não acreditavam, para elas o show foi com um ambiente bom demais.”.(depoimento de Smile, grupo de discussão com *Chonta Urbana*, 2013)

Yúdice (2007) confere uma relevância determinante às novas tecnologias na configuração de outro *sensorium* que media os modos de conceber e escutar a música, pensada hoje mais como um bem cultural que como um formato, o qual subverte a lógica mercantil do *mainstream* musical. No entanto, cabe se perguntar se este *sensorium* não é um elemento mediado por outros fatores e práticas que já estavam presentes e pertencem aos contextos semi-rurais de onde provêm os jovens, significando desde há muito tempo algo mais que um produto (lembramos, por exemplo, da frustrante idéia de *El Rede* de ser promotor de shows em Guapi).

Por outro lado, sim, as novas tecnologias têm auxiliado os jovens para a socialização e circulação de suas músicas. Através de plataformas como *jimdo* e *myspace* criam perfis, compartilham fotos, eventos e números de telefones, promovendo a sensibilidade e destacando a importância de se conceber a música como um ambiente colaborativo (ética do hacker)⁴⁷ com o fim de criar comunidades de ouvintes, de participação, de intercâmbio musical e estilos de vida (Yúdice, 2007, p. 53).

Não obstante, parece que estes tipos de ferramentas não se constituem em “nós” fortes que vinculem as produções destes jovens a redes de promoção global, uma vez que todo o seu sucesso até o momento é local, percebendo talvez assimetrias dentro das redes sociais, existindo uma hierarquização dentro dela. Segundo Yúdice, é necessário o engajamento a outros âmbitos e, para isso, ele descreve alguns modelos “alternativos” e/ou “paralelos” de produção musical e negócios, sendo evidenciadas outras mediações para a sustentabilidade dos diversos projetos musicais (tecnobrega em Belém, Brasil; e a champeta em Cartagena, Colômbia). Ele ainda aponta como possibilidade a criação de sites colaborativos que subministrem a estrutura requerida para fortalecer as práticas de intercâmbio de bens culturais, tal é o caso do site Overmundo.

Nesse sentido, ao descrever trajetórias de “produtoras fonográficas independentes”, Ochoa nos lembra que a particularidade da produção musical na América Latina se define pela diversidade de processos culturais, histórias nacionais e regionais, hibridações, que acompanham sua globalização (Ochoa, 2003, p.70).

Temos que apontar que as produções musicais destes jovens não tinham um objetivo comercial, mas simbólico, foram várias as canções que fizeram tocar em vários espaços de Guapi e de outros municípios do litoral pacífico. No entanto, esse fato nunca

⁴⁷ Yúdice refere-se a uma sensibilidade caracterizada pela defesa da ideia de acesso livre à informação, aos insumos da criatividade, considerados como patrimônio da humanidade que não devem ser objeto de expropriação empresarial (Yúdice, 2007, p. 74).

significou uma retribuição econômica: para eles era suficiente saber que sua música “rolava” nos botecos, nas salas das casas e nas baladas. Em suma, pode-se dizer que o valor de suas produções se ligava a um uso efêmero e de rápida obsolescência: ao indagar a *El Kapy* por alguma de suas músicas de aquela época e perguntar se ainda as tinha guardadas, ele respondeu que as havia perdido, não ficaram cópias, alegando de não ter nesse tempo um suporte tecnológico que estivesse a seu alcance para conservá-las. Esse fato também representa o caráter aleatório, uma concepção do efêmero e descartável, a finitude da obra em tempos de profusão de signos e imagens que transforma os modos de uso e os consumos culturais ligados aos dispositivos do fluxo e a fragmentação que define o *sensorium* dentro da cultura comunicacional, um *sensorium* que inaugura também a caducidade da coleção, pois “a mania de colecionar já não é de nosso tempo” (Canclini, 1997, 302).

Com a pesquisa de Hernández (2009) podemos constatar que existem dinâmicas além do “movimento” gerado por estes jovens que podem ser consideradas motor e mediação em seu engajamento para que se vinculem à exploração da fusão de ritmos. Tal é o que ocorre com o *Festival Petronio Alvarez*, realizado na cidade de Cali desde 1997, pois permitiu a experimentação das músicas e misturas de formatos com os ritmos do litoral pacífico, tendo uma significativa participação de músicos vindos de Bogotá.

Este espaço também deu a conhecer músicos de Guapi, como Hugo Candelario e seu grupo *Bahía* que, interessado neste tipo de proposta fusão, promoveu um formato tipo orquestra de baile. E a banda de mais sucesso na atualidade, ganhadores no festival *viña del mar* 2013 no Chile, *Herencia de Timbiquí*; sem esquecer *Chocquibtown*, ganhadores em 2010 do Grammy latino na categoria “melhor canção alternativa” (em 2009 tinham sido nomeados na categoria “melhor novo artista”). São os fatores que consideramos determinantes para impulsionar o interesse destes jovens em propor uma mistura de ritmos que tivesse em conta seus gostos, fontes e repertórios.

Contudo, é significativo que os mesmos jovens de Guapi estejam criando cenas para se posicionarem como sujeitos (Rancière, 2009; 2011), criando narrativas e explorando ritmos desde os repertórios que circulam na sua relação com a mídia, seus consumos e sua cotidianidade, se definindo como sujeitos de discurso para falar de si mesmos e traduzir seu mundo nos reduzidos espaços que conseguem se apresentar. Não precisaram, como aconteceu com vários músicos do litoral, de serem traduzidos pelo “ocidente”, assumindo esse papel, por exemplo, músicos de Bogotá, que investiam

como diretores e produtores de bandas experimentais e fusão baseados nas músicas do litoral pacífico, fenômeno amplificado com o surgimento da *world music*;

um músico pop europeu ou norteamericano “descobre” sons que estiveram ocultos aos ouvidos ocidentais e os usa para o desenvolvimento de um projeto artístico que faz permanente referência às raízes e ao autêntico como uma marca de mercado...em outras palavras, sempre se precisa de um “tradutor”, um enlace que possui os contatos dentro da indústria, que maneje a linguagem da produção, dos contratos e do mercado. Que saiba modificar as sonoridades para fazê-las atrativas para um público acostumado à música popular (Hernández, 2009, p. 82).

Isto traz à tona novamente a relevância do conceito de tradução defendido por nós no capítulo anterior (em contraste com o que foi assinalado por Hernández), ligada a uma questão abordada por Yúdice (2007) e que perpassa nossa pesquisa, justificando a relevância social de nosso objeto desde o viés comunicacional: o papel das novas tecnologias na mudança das experiências que se produzem dentro do âmbito da música. O autor afirma o seguinte:

Os antropólogos dirão que esta interatividade sonora não vence os lastres do colonialismo, e sem dúvida eles têm razão. Mas também é verdade que as novas tecnologias tem feito possível descartar os árbitros do gosto, aqueles aos que Ochoa (2006) chama os *purificadores* (Yúdice, 2007, p.96).

Esta ideia adquire mais valor se consideramos também que as primeiras bandas de músicos negros do litoral pacífico, por volta de 1940, se constituíam imitando formatos da indústria musical transnacional e suas interpretações e repertórios eram as músicas do caribe que faziam sucesso na época tanto a nível nacional (cumbias, porros) quanto internacional (boleros, son, montunos). Tal é o caso da banda de *Peregoyo*, *vacaná*, que não interpretava no seu começo o currulao, porque não era musica dos afetos do seu público composto pelas elites da nação⁴⁸ (Hernandez, 2009, p.41). Para a entrada da década de 1990, os músicos brancos *bogotanos* se apropriaram das músicas negras por seu interesse nas músicas de raiz e “primitivas”. Para isso percorreram o litoral pacífico, estudando-o, e levaram em várias ocasiões o maestro *gualajo*⁴⁹ a Bogotá para que lhes ensinasse a tocar a marimba (Hernandez, 2009, p.102; 110).

⁴⁸Tiveram que passar vários anos para conseguir gravar algumas músicas do pacífico como “mi Buenaventura”, do compositor *bonaverense* Petronio Alvarez, pela solicitude de um selo discográfico da cidade de Medellín, chamada discos Fuentes (Hernández, 2009, p.42).

⁴⁹ Apellido de José A. Torres que faz referência a um peixe que é muito escorregadio e que nada sempre só. Seu apelido foi colocado por seu pai quando tinha 15 anos de idade. Gualajo é membro da *dinastia* dos Torres, como reconhecem esta família extensa em Guapi e que possuem destaque por sua tradição na fabricação e interpretação da marimba.

A seguir, daremos continuidade à experiência coletiva da banda *Rap Folklord*, que começa como grupo na cidade de Cali, com o intuito de ilustrar as mediações dentro de um contexto urbano que dão continuidades à construção desta cartografia. Ao conceber a música como uma mediação vital na sua cotidianidade, os jovens re-elaboram na sua diáspora os sentidos que os perpassam como migrantes negros, na qual os modos de subjetivação se expressam tanto numa poética cotidiana como na sua produção musical, percebendo-se inúmeras transformações (temática que abordaremos seguidamente no capítulo 4).

3.4.2 Formação do grupo *Rap Folklord*

O processo de formação do grupo *Rap Folklord* começa na cidade de Cali, ligado a uma busca para dar relevância aos ritmos do pacífico, mas também pelo fato de reconhecer o gosto dos jovens pelos ritmos urbanos. Por outro lado, *Rap Folklord* surge com o interesse de somar talentos e apontar para uma proposta original que conjugue os interesses de vários jovens com a intenção de recuperar as tradições musicais e reivindicar a cultura negra do litoral pacífico. Além disso, eles procuram conformar um coletivo que tenha uma transcendência no tempo e possa superar a dinâmica conjuntural e eventual que dominava nas práticas individuais destes jovens em relação com a música.

Logo depois da apresentação da dinâmica do grupo de discussão feita pelo entrevistador, o diretor do grupo fez uma introdução ressaltando a importância do grupo para a vida destes jovens:

Ustedes pueden hablar, es muy importante, de donde yo vengo, donde estaban en el momento que me interesé por el trabajo de *Rap Folklord*; no es una propuesta nueva, nosotros tenemos nueve años de constitución, y en esos nueve años, hemos hecho mucho y poco...es importante que hablen quienes eran antes, antes eran artistas individuales, o en otros grupos. Los géneros urbanos nacen en cualquier lugar, usted puede construir su propio estilo, pero nuestra propuesta era imponer un ritmo, nosotros mantenemos la propuesta...Yo los vi hacer muchos ritmos, bachata, salsa choque, reggaetón, pero, quise que hiciéramos la diferencia, quise hacer fusión, porque conozco la tradición, quiero que eso se conserve, e lo hicimos con el género urbano, el rap, porque en el pueblo ocurría algo bonito, que era la recuperación del rap adaptado al modo de Guapi. (comentário de Luis, grupo de discussão com *Rap Folklord*, 2013)⁵⁰

⁵⁰Tradução livre: “você podem falar, é muito importante de onde eu venho, onde eu estava no momento que me interessei pelo trabalho de *Rap Folklord*; não é uma proposta nova, nós temos nove anos de constituição, e nesses nove anos a gente fez muito e pouco.é importante que falem quem eram vocês antes, antes eram artistas individuais ou em outros grupos. Os gêneros urbanos nascem em qualquer lugar,

A música se destaca como um cenário de encontro, que convoca os jovens migrantes para viver a cotidianidade de seu município e fazer extensivos os laços de amizade criados, assim como para fazer novas amizades. Perante a pergunta da formação do grupo, é interessante que a fala de um dos entrevistados inicia salientando o lugar de origem deles:

Entrevistador: Cómo comenzó el grupo, cómo fue esa experiencia de inicio del grupo.

Fayer: antes de decir cómo nació el grupo, nosotros éramos unos jóvenes que venimos del litoral pacífico, y allá nos reuníamos a hacer el reggaeton y el salsa choque, diferentes géneros urbanos, los cuales decidimos explorar más no allá en Guapi sino salir del pueblo buscando un mejor futuro digámoslo así de tal manera que nos escucharan más en diferentes lugares entonces llegamos aquí a la casa del actual director y trabajando El Kapy o como productor musical, entonces manteníamos todo el tiempo trabajando en la casa del hombre..entonces el profe nos fue escuchando, entonces una vez él nos da una propuesta de una letra, una idea de una canción: “yo soy de guapi un bello pueblo”, entonces el nos dice, muchachos hagamos esta propuesta,...y esa canción qué? es un rap, pero un rap metiéndole instrumentos del pacifico, una fusión...entonces nos reunimos, grabamos la primera canción⁵¹.

Depois deste comentário, na voz de *El Kapy* a narração enfatiza a origem do grupo na cidade, mostrando o duplo movimento que interpela constantemente a fala destes jovens e expressa esse vínculo que transita e se retroalimenta na diáspora: seu município e a cidade.

para complementar, se dio como dice el compañero Fayer, pero antes, el inicio del grupo en sí se dio con las muchachas que bailaban los distintos ritmos urbanos que ellas se llamaban the Rap Folklord, bailaban distintos ritmos que eran dance hall, rap, reggaeton, salsa, o sea el proceso en si comenzó con ellas, ya luego venimos nosotros desde Guapi a Cali y presentamos la propuesta de cantar mientras las

você pode construir seu próprio estilo, mas nossa proposta era impor um ritmo, a gente mantém a proposta..eu vi vocês fazerem muitos ritmos, bachata, salsa choque, reggeaton, mas eu quis que a gente fizesse a diferença, quis fazer fusão, porque eu conhecia a tradição, eu quero que isso se conserve, e a gente quis fazê-lo com o gênero urbano e o rap, porque no povo acontecia algo bonito, que era a recuperação de esse gênero, o rap, e se adaptou ao jeito do Guapi” comentário de Luis, grupo de discussão com Rap Folklord, 2013)

⁵¹ Entrevistador: como começou o grupo, como foi essa experiência do início do grupo?

Fayer: Antes de dizer como iniciou o grupo, nós éramos uns jovens do litoral pacífico e lá nos reuníamos para fazer o *reggaeton* e a *salsa choque*, diferentes gêneros urbanos, os quais decidimos explorar, mas não lá em Guapi, senão sair do povo na busca de um melhor futuro, por falar de um jeito..na busca para que nos escutassem em diferentes lugares e chegamos aqui, na casa do diretor e de El Kapy como produtor musical, e todo o tempo a gente estava trabalhando na casa do homem (El Kapy). El Profe (fazendo referência a Luis) nos escutou e pensou numa proposta, uma letra, uma ideia de uma canção, mas não bem definida: “eu sou de Guapi um belo povo”, ele nos fala, rapazes, vamos fazer essa proposta..e essa canção o que é? é um rap, uma proposta com instrumentos do pacífico, uma fusão... então a gente se reuniu, gravamos a primeira canção...

niñas bailan, ahí se fue complementando lo que era ya las voces en el grupo, de ahí, Luis, actual director del grupo, presenta una canción que se llama “soy 28”, me presenta la idea, debe sonar tradicional con algún ritmo urbano, me dio como referencia una canción de rap. Nos fuimos asesorando, hicimos la parte urbana enfocada en la fusión, con folclore, así nació la canción y la propuesta de usar voces en el grupo⁵².(Testemunho de *El Kapy*, grupo discussão com Rap Folklord, 2013)

Para o diretor, *Luis*, o grupo tem uma trajetória de nove anos, ligando sua origem à sua experiência como instrutor de danças folclóricas no bairro *San Judas*, bairro popular localizado ao sudeste da cidade, onde chegou para morar na casa de um primo e estudar engenharia de sistemas. Na universidade integrou o grupo de danças folclóricas, mas seu conhecimento e formação nesta prática começou em Guapi. No ano de 2004 iniciou um projeto cultural como instrutor de danças folclóricas com crianças, apoiado por alguns líderes comunitários e organizações culturais. Quando estava envolvido com as práticas das danças, ele tocava alguma música rap no reproduzidor de CDs e observava que as meninas e meninos começavam a dançar e ficavam na sala comunitária em vez de voltar para suas casas. Por isso, ele decide incluir nos shows e eventos de apresentação misturas de ambos os ritmos para tornar mais dinâmicas as oficinas, garantir a permanência dos meninos e diversificar o repertório para os próximos eventos.

No ano de 2008 chegou à cidade *El Kapy*, o irmão mais novo de *Luis* que de maneira autodidata se dedicava à produção musical. Uma vez instalado no bairro, continuou realizando seu trabalho “artesanal” de produção. Foi com ele que Luis encontrou um apoio na organização, mescla e edição das canções que conectavam rap e música folclórica.

Inicialmente, então, *Rap Folklord* faz referência a um grupo de baile de meninos e jovens que se apresentavam em diversos eventos comunitários em Cali iniciado no ano de 2004. Mas, é só em 2008, quando *EL Kapy* chega à cidade e propõe acompanhar

⁵² Tradução livre: “Para complementar, aconteceu como o diz o companheiro Fayer, mais antes o inicio do grupo se deu com as meninas que dançavam os distintos ritmos urbanos e elas se chamavam rap folklord, dançavam distintos ritmos que eram dance hall, reggaeton, salsa, já logo, viemos nós de Guapi a Cali e apresentamos a proposta de cantar enquanto as meninas dançavam, aí se complementou com vozes o grupo; daí, Luis, atual diretor do grupo, apresenta uma canção para Guapi que se chama *soy 28*, me apresenta a ideia, deve soar tradicional com algum ritmo urbano, me deu como referência uma canção de rap. Nós fomos assessorando, a gente fez a parte urbana enfocada na fusão com folclore, assim nasceu a canção e a proposta de usar vozes no grupo”. (Testemunho de *El Kapy*, grupo discussão com Rap Folklord, 2013)

o grupo de baile cantando auxiliado por “pistas” (tracks) de canções, sobretudo reggaeton, que o grupo se torna uma mistura tanto de ritmos como de baile e vozes ao vivo.

O projeto com o grupo de baile acabou, devido a alguns inconvenientes com os novos líderes comunitários do bairro, que se negaram emprestar o salão comunitário para esse tipo de práticas alegando que não era lucrativo. No entanto, *El Kapy* continuava seu trabalho de produção musical para se profissionalizar neste âmbito, motivo que o animou a residir em Cali. Uma vez na cidade, se encontrou com velhas amizades de Guapi e faziam música do mesmo jeito que em seu povo: passavam horas nos seus quartos para iniciar o processo de gravação, sendo que só precisavam de um computador e do microfone que este aparelho tem incorporado.

As formas para esses re-encontros e modos de conhecer novas pessoas, sejam “nativos” da cidade ou migrantes de outras regiões do país, variam segundo as circunstâncias. O vínculo entre *El Kapy*, *Fayer*, *Alejo e Wacho* (que conformou a banda inicial em 2008) se deve à amizade originada no seu município. Por sua vez, *Johan* tinha uma banda de *reggaeton* chamada “*Los Brothers*” e um de seus colegas, que era amigo de *El Kapy*, o levou para o estúdio de gravação (casa de *El Kapy*). No caso de Dj Kany, seu encontro com a banda aconteceu ao entrar em contato com *El Kapy* nas redes sociais.

DJ Kany: Antes de conocer el grupo yo era solista, tocaba, no tenía bien claro que era lo pacífico y en ese recorrido conocí a Ángel Castro el kapy, charlábamos, compartí con él en varias oportunidades, fui dj de él en vivo a través de él conocí al profe (Luis Carlos).

El Kapy: [Nos conocimos] fue a través de las redes sociales, en su momento hablábamos mucho por ahí, él escuchaba mi producto porque yo siempre promocionaba mis canciones a través de las redes. En ese tiempo trabajábamos más con lo que era el hi5 y Windows Messenger a través de esas redes transportábamos nuestra música a diferentes partes de Colombia, especialmente aquí en Cali y a través de ese medio hicimos amistad, luego más adelante decidimos conocernos, él llegó a la casa, ahí al estudio casero pues, que siempre se ha tenido y compartimos ideas.⁵³.

⁵³ Tradução livre: “Dj Kany: Antes de conhecer o grupo eu era “solista”, tocava, não tinha claro que era o pacífico e nesse percurso conheci *El Kapy*, a gente batia papo, compartilhei com ele várias oportunidades, eu fui Dj dele ao vivo e através dele conheci El Profe (Luis Carlos).

El Kapy: [Nós nos conhecimos] através das redes sociais, a gente batia muito papo aí, ele escutava minha produção porque eu sempre promovia minhas canções através dessas redes. Nesse tempo trabalha mais com Hi5 e Messenger, através dessas redes transportávamos nossa música a diferentes partes da Colômbia, mas, especialmente aqui em Cali e através desse meio a gente fez amizade, logo a gente se conheceu, ele chegou ao estúdio, à casa, que sempre eu tive e compartilhamos ideias.

El Kapy considera que foi difícil chegar à cidade, deixar algumas comodidades junto a seu município, competir com outros produtores de maior trajetória, tendo muitas desvantagens por não possuir as condições tecnológicas requeridas para uma produção de nível profissional.

Cuando llegué acá (a Cali), conocí mucho sobre la calidad de audio, sobre micrófonos profesionales. Empecé a conocer sobre la música, porque yo hacía pistas pero era a mero oído. Yo aprendí eso después de varias llamadas de atención. “Ve, pero eso está desafinado, vos te sabes la escala musical? vos tocas algún instrumento? Yo- no. - ah no tenés que aprenderte todo eso, tenés que saber de música para poder hacerla. Entonces esas cosas le van llamando a uno la atención. y me tocó aprender, solo, por internet (entrevista com El Kappy, 2013)⁵⁴.

Ele acha que este contexto o ajudou a qualificar suas atitudes iniciais, pois o fato de conhecer jovens cantores com diferentes características e buscas de estilos musicais, foi um trabalho muito exigente no momento de se encarregar das produções deles. Ele relata que em Guapi só podiam trabalhar até a uma hora da manhã porque depois disso desligavam o serviço de energia em todo o município; enquanto em Cali, ficavam até as cinco da manhã - tudo pela “afeição” pela música. Quando ele chegou ao bairro *San Judas* na cidade de Cali conheceu Alex, com quem aprendeu outras técnicas e o aproximou do mundo da produção na cidade. Até no ano passado (2012), com sua marca *Crazy tunes*, Alex foi o produtor do projeto de *salsa urbana* e *reggaeton* denominado “*Doble Concepto*”, conformado por *Fayer e Wacho*, ex-integrantes de *Rap Folklord*.

Na atualidade *El Kapy*, com sua produtora *AA Productions*, está mais engajado com a produção de *salsa urbana*⁵⁵; Segundo ele este estilo se caracteriza pelo uso de programas digitais para a criação dos ritmos e sons. Por sua vez, em termos de ritmos tem a ver com o interesse de fazer massiva na cidade a música de seus afetos, de

⁵⁴ Tradução livre: Quando eu cheguei aqui (Cali) conheci muito sobre a qualidade do áudio, sobre microfones profissionais. Comecei a conhecer sobre a música porque eu fazia “pistas”, faixas, mas era só ouvido...Eu aprendi isso depois de várias chamadas de atenção. “olha, você está desafinado, você sabe a escala musical? você toca algum instrumento?” eu – não. – você tem que aprender tudo isso, tem que saber de música para poder fazê-la. E eu tive que aprender, só, pela internet (Entrevista com El Kapy, 2013)

⁵⁵ No entanto, muitos “especialistas”, podem alegar que a salsa como movimento cultural se desenvolveu nos contextos urbanos, nos bairros latinos de New York; quer dizer, a salsa é urbana *por antonomásia*, tendo este caráter por motivos históricos e socio-culturais que por aspectos de estilo e formato. Novamente os estudos culturais trariam uma reflexão interessante a esse respeito se explorássemos a questão através da noção de gêneros musicais, destacando como se configura esse campo de luta simbólica entre os diferentes agentes envolvidos, por exemplo, como se reconfiguram e se tecem os circuitos de produção, recepção, consumo da salsa urbana x salsa dentro da cidade e como são apropriados pela população.

“origem” norte-americana, o R&B, e, para tal fim, misturam-na com salsa. É uma *salsa* mais melódica, onde se destacam os *sons sintéticos*, ventos e cordas, ficando em segundo plano a percussão; Suas letras sempre falam de histórias de amor.

Como artista e produtor de *salsa Urbana*, *El Kapy* tem conseguido um reconhecimento dentro da cidade, o qual tem significado uma volta para o litoral pacífico. Já são várias as ocasiões em que organizou com amigos pequenas turnês aos municípios de El Charco e Guapi, tocando em discotecas. Assim, conseguiu cantar na festa de aniversário dos 15 anos de uma moça que mora no município de *Lopez de Micay*, perto de Guapi, que o contactou através da internet. Sua estratégia de divulgação da sua produção é deixar seus números de celular e perfil de *facebook* nos vídeos que coloca no *yo tube*.

Também, e mais interessante ainda, *El Kapy* realizou um show numa discoteca em Bogotá conquistando um setor de jovens urbanos desta cidade. No imaginário oficial, mesmo que não corresponda à realidade atual de Bogotá, ainda domina a idéia de um “povo”, que por ser de região andina, é “chato” e sem simpatia para este tipo de expressões, sendo estas dinâmicas interculturais indícios da reconfiguração das representações sociais de um território específico. Portanto, “é inegável que a circulação intercultural de músicas locais está desempenhando um papel crucial na redefinição da socialidade dos corpos e dos afetos” (Ochoa, 2003, p.27).

Vemos como estes estilos começam a ser apropriados, inusitadamente, por os jovens de outras regiões da Colômbia que não eram os referentes culturais locais, demonstrando uma vez mais as dinâmicas interculturais que perpassam a constituição do social, questionando os imaginários oficiais de uma Colômbia culturalmente manifestada em regiões. As trajetórias dos estilos musicais, e a própria experiência destes jovens começa a interpelar os discursos hegemônicos, configurando modos de representar os territórios.



Figura 6 Em primeiro plano El Kapy. Show de Rap Folklord em Festival Petronio Alvarez 2013. Imagem disponível na página de Facebook da banda: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10201974145177373&set=t.100002138142931&type=3&theater>

Traçar este mapa nos auxilia na compreensão de uma realidade complexa que permite pensar as articulações entre tradições e modernidade, sua coexistência referida a múltiplas formas de desenvolvimento; relativizar posições que impediram pensar o descontínuo e o multitemporal e os cruzamentos entre o popular e o massivo, para explorar o surgimento de novas formas de subjetividades (Ecosteguy, 2001, p.182-183).

Através das redes sociais, *El Kapy* conseguiu também produzir *salsa urbana* para um rapaz do Equador de nome artístico *Landa*. Sem se conhecerem pessoalmente, conseguiram gravar juntos uma canção: tudo foi feito através do uso das redes sociais para compartilhar os arquivos de áudio e usando o chat para trocar idéias. Faz pouco tempo, ele esteve novamente em Bogotá produzindo um vídeo para um jovem desta cidade ligado também ao estilo de *salsa urbana*. No entanto, estes cenários e atividades são mínimas em relação às expectativas de ter garantido, por meio da produção musical, um projeto de vida e resolver as situações econômicas do dia a dia. Se foi possível para ele dispor do tempo para investir neste tipo de práticas e expressões, sem preocupações de outro tipo, isso se deve ao constante apoio de seus familiares. *El Kapy* conta com o apoio de seu pai, que mora nos EEUU.

Segundo *El Kapy*, a rede de produção musical urbana na cidade de Cali está conformada por várias produtoras, sendo *AA productions* e *DBs productions* os selos de *El Kapy* e *Master Will* (agora conhecido como *Wehisman Ibarra*) os representantes de Guapi na cidade. No âmbito do *Reggaeton*, são conhecidas as produtoras locais: *AV music* (Andrés Vargas), *Slan Record* (Jossman), *Produceer 22-33 studios*; e de *salsa*

urbana além de *El Kapy*, estão *MP CRUZ Record*, *CM Producciones*, *Osar Iván Lozano*, *Crazy tunes*.

Foge dos objetivos iniciais desta pesquisa aprofundar e compreender toda a rede musical das músicas urbanas, suas fusões, as transformações dos estilos, gêneros e os mercados. Mesmo assim, se pode perceber que existe na última década o surgimento, senão duma cena musical, sim uma rede de estilos urbanos que misturam salsa com reggaeton e outros ritmos que geram por sua vez formas de baile e performances corporais particulares, que se tece entre Buenaventura e Cali como âmbito de massificação, mas que pode levar mais tempo, tanto em Buenaventura como em outros municípios do litoral pacífico sul.

Podemos comentar, a partir do que foi conversado com estes jovens, no âmbito do *estilo urbano* que a pirataria e os circuitos “para-legais”, são as estratégias de circulação mais efetivas para que particularmente estes ritmos urbanos tenham sucesso em outras instâncias de massificação como o rádio, ou configurem modelos alternativos de negócios, que até agora não se faz extensivo na proposta musical das bandas aqui pesquisadas⁵⁶ (Yúdice, 2007, p.80-81).

Estes estilos, que incluem novos repertórios corporais no baile da *salsa*, começaram há pouco a conquistar principalmente os setores populares, mas também, se inseriram em espaços (boates, discotecas, parques) de públicos massivos e diversos, conquistando inclusive locais do âmbito tradicional “salsero”, herdeiros da percussão da *Fania All star*, *Ray Barreto*, *Richie Ray e Bobby Cruz*, a famosa “salsa de golpe”. Sob esse aspecto, sua disseminação confronta os imaginários *sacros* da sociedade *caleña* ligada a uma cultura imutável de seu passado musical que, como tal, sempre foi *afrolatinocaribeño* e reapropriada para ritualizar a vida da nascente cultura popular urbana desta cidade aproximadamente em meados do século XX.

Neste ponto acreditamos no que foi postulado por Ochoa (2003, p.25-26) sobre o papel da tecnologia (que passa a uma etapa de digitalização, substituindo os suportes físicos) na modificação do *sensorium* quando é configurado na relação entre sons locais e os processos de globalização. Para ela, essas transformações se definem em três tipos: i) a alteração da relação entre lugar, música e memória; ii) as relações entre o público e o privado, redefinindo os âmbitos de produção-consumo (walkman, videoclipe, internet);

⁵⁶ *EL Kapy* comenta que os intérpretes de salsa Urbana pagam dinheiro aos comerciantes de cds e DVDs “piratas” para que incluam nas playlists suas músicas, as quais são distribuídas em toda a cidade no mercado informal. O importante é que a música seja escutada. A venda de um cd com 50 canções no centro da cidade tem um valor de \$ 2.000 pesos (2.50 Reais) (conversação com Kapy em chat, 2013).

iii) a redefinição da relação entre música, intimidade e socialidade, trazendo questões sobre os modos de afetar os corpos e as emoções.

Até aqui demos destaque à construção de uma cartografia das músicas da diáspora nos valendo dos testemunhos dos jovens de ambas as bandas estudadas. Vimos como sua trajetória atual na cidade (especialmente com *Rap Folklord*) corresponde a motivações pessoais que eles mesmos impulsionaram, dando conta de um processo inédito no que corresponde às músicas fusão dentro de município de Guapi, providenciadas pelos mesmos jovens e articuladas a seus modos de conceber e significar a música. Referimos tudo isto a outros processos paralelos que articulam e dinamizam direta ou indiretamente o campo das músicas fusão e que os influenciou: festivais, eventos, músicos tradicionais de sucesso em outras cidades, o sucesso de *Chocquibtown* e de estilos urbanos.

Suas apostas coletivas não significam que se desliguem de outras buscas e projetos que encaram a título individual, referentes a seu investimento na produção de música de outros estilos, ao fato de integrarem outras bandas, de comporem grupos de danças. Esses trânsitos que, à primeira vista seriam uma marca para caracterizar os nomadismos dos indivíduos numa sociedade pós-moderna, choca de frente com a fala dos jovens que a consideram uma prática normal e tradicional dentro do litoral pacífico. “pela amizade e tempo que a gente dispõe em Guapi, todos tocamos com todos, se outra agrupação precisa do *Ciro*, ele vai e toca com eles, nós não pensamos isso que *Ciro* é de nossa banda só..” (testemunho de Smile, grupos de discussão Chonta urbana, 2013). Daí a importância de verificar sempre nos contextos sociais, sobretudo o latino-americano, os marcos teóricos que guiam nossa pesquisa.

Contudo, essa sensibilidade - seja ela contida nas práticas tradicionais do seu município, seja estimulada nos avanços das “novas” tecnologias - permite também esses trânsitos entre diferentes coletivos, tornando estes jovens mais receptivos e abertos a compartilhar experiências que transcendem muitas fronteiras simbólicas que os interpelam desde diferentes instâncias, tecendo nas suas práticas comunicativas outros relatos para narrar sua forma particular de ser jovens negros e, por suposto, interpelam os grandes discursos oficiais a partir dos quais se narra a nação.

4 Mediações na configuração da cultural juvenil negra através das músicas da diáspora

Neste capítulo final destacaremos os modos de socialidade e as dinâmicas de conflito e negociação que se apresentam dentro da cultura comunicacional quando a experiência destes jovens negros e migrantes se constitui em um campo intercultural. Olhar esse “entre” o tradicional e o moderno, nos faz considerar, através das trajetórias individuais e coletivas destes jovens, os modos através dos quais eles constroem o cotidiano, as mediações que “guiam” suas escolhas e os auxiliam no momento de se relacionar com diferentes âmbitos que perpassam sua trajetória de vida, sendo dimensões relevantes desta, seu município de origem, Guapi, e a cidade de Cali.

Deste modo, salientamos em nossa descrição um processo em construção e em constante movimento, que se expressa nas falas destes jovens, que remetem a imagens e representações ambíguas de seu pertencimento a algum território: um movimento diaspórico que configura modos de subjetivação ao traduzir suas experiências a outros. Também ganha destaque neste capítulo o valor das músicas como modo criativo de expressar sua cotidianidade e traduzir para outros o mundo ao qual pertencem, acompanhando os testemunhos e narrativas que produzem acerca de si e de seus respectivos grupos musicais. Nesse movimento, acreditamos que a fala destes jovens se torna uma voz dissensual que questiona as representações históricas e sociais reproduzidas em sua interação com diversos atores e cenários em Guapi e Cali, que determinam no imaginário coletivo o “ser” jovem negro.

4.1 Música e socialidade: traduções, reconfigurações e embates entre práticas tradicionais e práticas juvenis

No processo de experimentação dos ritmos tradicionais pelo grupo *Chonta urbana*, os integrantes consideram que existia uma barreira entre jovens e adultos. Os jovens não achavam interessantes ou não participavam ativamente de atividades tradicionais e rituais de caráter religioso, com um alto valor comunitário, que compunham quase todas as festividades importantes do município, ou se afastavam de outras práticas nas quais se acompanham os cantos das mulheres, geralmente em um domingo, ao redor do bairro ou em um parque.

Tendo em vista o que foi anteriormente revelado, os jovens *de Chonta Urbana* pensam que a aceitação do seu projeto musical teve um tempo de confronto com o setor

de músicos tradicionais que não queriam sua música tradicional fusionada com nenhuma outra. Para eles, isso ocasionaria a perda não só de ritmos, mas também do sentido que tem para sua cultura.

Quando chonta urbana comenzó...los músicos tradicionales del pacífico colombiano son muy celosos con su música, a ellos no les gusta, no les gustaba que a la música de ellos les metieran que rapeo y vainas fusionadas dentro de su música, y al comienzo fue muy duro para nosotros porque los viejos no aceptaban eso, decían no, esa música, no eso daña la música. Pero les hicimos ver a los viejos que no estábamos dañando su música, que estábamos hablando el mismo idioma pero con sentido, dándole un ambiente moderno, entonces fue ahí que doña Faustina, mamá del sensei de la marimba dijo, estos muchachos si me gustan y están haciendo la fusión del pacífico sin perder y sin dañar nuestras tradiciones, ahí fue que empezamos a tener aceptación y el apoyo de las personas que hacían música tradicional en guapi (Depoimento Cheo, grupo de discussão com Chonta Urbana, 2013)⁵⁷

Por sua vez, a autoridade local de *Dona Faustina* (mae do *Yeiner*) no âmbito das músicas tradicionais, por ser uma “cantora” de trajetória consolidada dentro da comunidade, foi vital no momento de apoiar a proposta de *Chonta Urbana* para seu reconhecimento em Guapi. Portanto, as qualidades artísticas e o engajamento dos indivíduos nas diferentes práticas que permitem o domínio e a conservação das práticas e dos repertórios da cultura tradicional são elementos relevantes quando eles têm que se posicionar nas discussões que redefinem esse âmbito. Vale ressaltar, também, o valor da palavra e a oralidade dentro do contexto tradicional por sua legitimidade, sendo uma mediação fundamental ao conseguir traduzir os embates que se podem gerar entre diferentes situações.

Devemos considerar com cuidado, primeiro, a ideia da existência de uma separação radical com as práticas tradicionais e, segundo, que esta relação seja um fato recente, desligada de um processo histórico e cultural das dinâmicas híbridas na América Latina. É preciso aprofundar os diferentes níveis em que esse tipo de embates se manifesta, assim como estabelecer os modos em que se configuraram ao longo do tempo. Para tanto, precisaríamos de uma pesquisa que abrangesse um trabalho

⁵⁷ Tradução livre: “Quando Chonta Urbana começou, os músicos tradicionais do pacífico eram muito zelosos com sua música, eles não gostam, não gostavam que à sua música misturassem rap e coisas desse tipo, fusionadas dentro da sua música. No começo foi muito difícil para nós, porque os “velhos” não aceitavam isso, falavam: não, a fusão dana a música. Mas, nós conseguimos fazer ver aos velhos que nós não estávamos danando sua música, que estávamos falando o mesmo idioma, mas em outro sentido...dando à música um ambiente moderno. Então aí foi que dona Faustina, a mãe de Yeiner, o sensei da marimba, disse, “gosto do estilo destes rapazes, eles estão fazendo a fusão do pacífico sem perder e sem danar nossas tradições. Aí foi que começamos a ter aceitação e apoio das pessoas que faziam música tradicional em Guapi” (depoimento de *Cheo*, grupo de discussão com Chonta Urbana, 2013).

etnográfico mais aprofundado, empreendimento que vai além dos objetivos desta pesquisa e que consideramos vir acompanhado de várias dificuldades ao longo de seu desenvolvimento. Essa limitação se deve às poucas pesquisas sobre música em Guapi, sendo um objeto construído com dados empíricos, precisando ser problematizado (Hernández, 2009, p. 71). No entanto, posterior a esta investigação realizada por Hernández, registramos um conjunto de pesquisas da área da antropologia que abrange o tema de identidade e música (Tovar, Rodríguez, 2012).

Vale ressaltar da pesquisa desenvolvida por esse autor, a definição da música de Guapi como ator-rede, destacando nos depoimentos dos seus entrevistados, que esse desinteresse pela tradição das músicas do pacífico foi experimentado pela maioria da população por mais de quarenta anos. O cruzamento de dados lhe permitiu afirmar o seguinte: “em Guapi se apresentou uma brecha geracional importante que privilegiou o consumo de músicas mediáticas em detrimento das músicas folclóricas. Isto se deu mais ou menos entre os primeiros anos da década de 1960 e os primeiros anos da década de 2000” (Hernández, 2009, p. 77).

Com efeito, estes dados são importantes porque nos auxiliam a relativizar e contextualizar os testemunhos de nossos entrevistados. Mais ainda quando, na revisão de artigos recentes sobre Guapi, constatamos, nas descrições das práticas culturais, perspectivas que adotam na sua argumentação dicotomias que sugerem um embate entre o tradicional e moderno sem problematizar essa relação (Tovar, 2012; Rodríguez, 2012), reavivando discussões que como advertem Martín-Barbero e García Canclini, fogem da trama cultural complexa, na qual se configura, no contexto da América Latina, “a maneira contraditória e desigual que esses componentes estão se articulando” (Canclini, 1997, p.303).

Além de nos afastar de leituras da realidade que assinalam dicotomias que reforçam posições essencialistas, nosso interesse em trazer para a análise este tipo de fatos é refletir sobre que práticas comunicativas, formas de socialidade, regimes de saber e sensibilidades se reconfiguram a partir das atividades e ações criativas dos jovens negros migrantes de Cali. Dito de outro modo, pretendemos olhar outros registros de expressão do conflito, reconhecendo a interculturalidade que os processos de globalização contemporâneos convocam.

Para isso, consideramos relevante o mapa das mediações proposto por Martín-Barbero, já que nos auxilia a explorar as tensões do campo da cultura quando é perpassado pelos conflitos produzidos no âmbito da música como expressão

comunicacional. Dito de outro modo, quando convoca as interações dos sujeitos interpelados pela mídia, instituições burocráticas oficiais e contextos sociais particulares, ligados aos modos de produção cultural e os sentidos aí produzidos, mas também as partilhas polêmicas do comum.

Vamos então explorar os modos de socialização tradicionais em relação com a música e os desordenamentos que geram os modos de socialidade criados na cultura comunicacional, que apela às práticas dos jovens que fazem parte desta pesquisa, relacionando-os com fontes e repertórios de circulação global. Nesta dinâmica, se configuram subjetividades no sentido de tensionar padrões tradicionais de saberes e comportamentos, junto à criação de outros modos de ser, sem significar a substituição de um pelo outro; mas, opera como mediação que constitui as matrizes culturais ligadas a estruturas de filiação e parentesco, além daquelas institucionais (escola, igreja). É um movimento de desajuste, tradução e reconfiguração do tradicional que apresenta nosso objeto para ser explorado pelo viés comunicacional adotado.

Por exemplo, a banda Chonta Urbana na sua música chamada “del pacífico” conseguem expressar esse movimento, no qual descrevem sua cotidianidade e hábitos de seu povo por meio do rap, para acentuar sua procedência e seu afeto pelo litoral, como fatores vitais na orientação coletiva da banda:

...Se metió la magia/
tomando agua e panela, fue que me crié en la casa/
champeando en el barrio y en bicicleta andando/
bañando en aguacero y resbalándome en el barro/
del pacífico vengo yo uyhh, con mucho sabor/
Donde se come el arroz con coco y en un fogón de leña
se prepara un buen sancocho/ Y ni hablar de su diversidad,
rumba, arrechera, gozadera total/ esto es muy fácil,
si lo quiere comprobar venga al pacífico y usted lo verá..
Uyhh mamá, mira quien acaba de llegar, la chonta urbana,
mira quien acaba de llegar, del pacífico, se metió, se metió..
(Del pacífico, Chonta Urbana)⁵⁸

aprofundaremos as questões colocadas acima, baseados principalmente nos relatos de *Yeiner* (tanto os obtidos por meio da sua participação no grupo de discussão, como aqueles construídos na entrevista narrativa) cuja trajetória, primeiro como

⁵⁸ Tradução livre: Já chegou a magia/ tomando caldo de cana eu cresci na minha casa/ correndo no bairro e andando de bicicleta/ tomando banho na chuva e escorregando na lama/ do pacífico eu venho, com muito sabor / onde a gente come arroz com coco e num fogão de lenha se cozinha um “sancocho” gostoso/ Nem falar da sua diversidade, rumba, euforia, curtindo demais/ isto é muito fácil, se você quer comprová-lo, venha ao pacífico/ olha quem chegou, do pacífico, já chegou, chegou.(Del pacífico, Chonta Urbana, Disponível em: <<https://myspace.com/chontaurbanapacifico/music/songs>>, acesso em 23/01/2014.

aprendiz de marimba, depois como estudante de pedagogia e antropologia e instrutor deste instrumento, mostra as dinâmicas de reconfiguração dos padrões tradicionais de socialização e transmissão de saberes em relação com as instituições e regimes de produção de saberes ocidentais e as políticas de *gestão do tradicional*, legitimadas no paradigma do patrimonial e agenciadas pelo Estado.

Políticas essas mais interessadas em sustentar um passado que legitima o Estado, fazendo do cultural uma mera ação de conservar e resgatar (patrimônio, monumentos, etc.). Esse modelo paternalista concebe o cultural somente como o exercício de confirmar a tradição, fugindo da invenção e entregando a busca e experimentação desse âmbito às empresas privadas (Martín-Barbero, 2002, p.307). Assim, a cultura se expressa como recurso que, em primeiro lugar, vende a ideia de uma sociedade multicultural e diversa, para apagar os problemas estruturais de desigualdade e, em segundo lugar, fica a lógica de se tornar mercadoria.

Segundo os depoimentos de *Yeiner*, ele se vinculou ao grupo *Chonta urbana* porque encontrou a possibilidade de resolver as preocupações em relação ao pouco interesse dos jovens pelas músicas tradicionais do litoral pacífico. Ainda que pareça paradoxal, ele achou na fusão de ritmos a melhor estratégia para aproximar os jovens dos sons tradicionais do pacífico sul, com sua base no complexo musical do *currulao*. Por meio da fusão, comenta *Yeiner*, se pôde reduzir a apatia dos jovens devido ao fato de que o *reggaeton* ocupou o lugar do tradicional em alguns espaços cotidianos e foi a causa do afastamento da sua geração da cultura tradicional. Assim, para ele:

cuando llegó el reggaeton, reggaeton principalmente, las músicas del pacífico se sintieron despojadas, bueno, fueron despojadas de alguna manera de la práctica, esos muchachos eran famosos en el colegio, siempre era de esa manera, nosotros buscamos que la gente volviera a la música tradicional, no por también estar en la fama como la tenían ello, digamo'lo así; pero que la gente volviera a la tradición, fue un problema, y entonces empezamos a vender la idea de mezclar las músicas del reggaeton con las músicas del pacífico. En ese momento, cuando me invitaron dije sí, porque yo hace rato estaba buscando esa manera. En el municipio en este momento las personas están retomando la música del pacífico, principalmente los jóvenes, los niños. Y están volviendo a través de la música fusión, reggaetón, rap, salsa. Dentro de un proyecto que estoy trabajando como profesor, los niños no me querían, porque ellos hacían reggaetón y nosotros sólo le estábamos enseñando música del pacífico..no sabíamos que hacer, nos decían que nos fuéramos. Pero, comenzamos a tocar en la marimba reggaetón e gustaron, ellos acabaron por tocar ese ritmo en la marimba y después la música del pacífico. Con el tiempo yo me valí del proyecto *Chonta Urbana* para que las personas volvieran a la música

Deste modo, é importante de novo considerar, segundo a pesquisa de Hernández (2009), que o afastamento das músicas tradicionais remete a um processo mais longo, ligado, no começo, à forte influencia das músicas *latinocaribeñas* de circulação massiva que teve seu *boom* nos anos 1950 e 1960, especialmente a salsa, e conquistou várias regiões do sudoeste (cidades como Cali e Buenaventura, municípios como Guapi, Timbiquí, Quibdó, El Charco e Tumaco) e do caribe da Colômbia. Logo depois, a produção musical foi influenciada pelo Rap norte-americano e, na primeira década dos anos 2000, pelo reggaeton⁶⁰.

Nos testemunhos de *Yeiner* é interessante apreciar que a transmissão de saberes em relação à música está ligada à herança familiar: o domínio desse campo está legitimado em estruturas e vínculos de parentesco que conservam práticas e códigos de aprendizagem bastante fechados. Os ritmos urbanos, além de serem uma estratégia para convidar as novas gerações de jovens a valorizar os ritmos tradicionais, são também um âmbito de socialidade que lhes permite se integrarem com seus pares, serem aceitos nos espaços comuns que compartilham e aprender os repertórios e códigos sociais a partir dos quais interagem.

⁵⁹ Tradução livre: “Quando chegou o reggaeton, reggaeton principalmente, as músicas do pacífico se sentiram despojadas, foram despojadas de alguma maneira da prática, estes rapazes(apontando para seus outros parceiros da banda) eram famosos na escola,..sempre era desse jeito..nós queremos que as pessoas se envolvam de novo com a música tradicional, não só por estar famosa como eles já tinham fama, por falar de um jeito; mas, que as pessoas retornassem à tradição foi um problema. Então começamos a ter a idéia de misturar as músicas, reggaeton e do pacífico. Nesse momento, quando me convidaram eu disse sim, porque eu faz tempo estava buscando uma forma. No município neste momento as pessoas estão retomando a música do pacífico, principalmente a juventude, as crianças. E estão voltando através da música fusão, reggaeton, rap, salsa. Dentro de um projeto que estou trabalhando como professor, as crianças não me queriam, porque eles faziam reggaeton e nós só lhes estávamos ensinando música do pacífico.. a gente não sabia o que fazer, nos diziam: “vão embora”. Mas, começamos a tocar na marimba ritmos de reggaeton e gostaram, e eles acabaram por tocar o ritmo na marimba e logo depois a música do pacífico. Com o tempo, eu me apoiei no projeto *Chonta Urbana* para que as pessoas voltassem à música do pacífico (Depoimento de Yeiner, grupo de discussão com Chonta Urbana, 2013)

⁶⁰ O processo para tentar aproximar as gerações de jovens e crianças aos ritmos do pacífico também está ligado a outros esforços que vale a pena reconhecer aqui. Segundo a pesquisa de Hernández (2009), em Guapi, o trabalho desenvolvido pela Casa da Cultura, coordenada pelo músico tradicional e docente Hector Sanchez desde 1997, busca envolver os jovens nas músicas do litoral pacífico sul através da formação na interpretação da marimba, desenvolvendo estratégias pedagógicas e didáticas. Iniciou em meio a muitas dificuldades, com 14 rapazes. Mas, no ano 2000, esta iniciativa deu seus frutos com o nascimento do grupo *Renacer*, integrado totalmente por jovens que conseguiram ancorar seus projetos de vida na música, inclusive alguns deles tendo sucesso na cidade de Bogotá, onde se destacam como músicos de diferentes bandas *bogotanas* já aqui mencionadas (*Kilombo, Tangaré, Mojarra Eléctrica, La Revuelta*). Tal é o caso de Ferney Segura (La Wey), que atualmente junto com *El Rede* desenvolvem o projeto *Afrotumba’o*. A experiência do docente Hector Sanchez foi base para o componente de formação da rota da Marimba, implementado pelo Ministério de Cultura dentro do “*Plano nacional de música para la convivencia*”.

Yeiner começou a estudar a interpretação da marimba animado por sua mãe, que queria vê-lo envolvido no ambiente da música tradicional. Ele comenta que foi aceito por o mestre devido aos laços de vizinhança e o reconhecimento e respeito conferido à *Dona Faustina*. Mesmo assim, foi um processo de aprendizagem muito difícil, pelo pouco interesse dos músicos tradicionais em geral de ensinar pessoas sem algum vínculo familiar. A relação com o mestre durante as aulas sempre o deixava angustiado, segundo ele, pois não existia nenhuma mediação pedagógica ou didática para comunicar o saber que não fosse imitar o ritmo e o som que seu tutor indicava até conseguir tocar do mesmo jeito. Se o aluno não conseguisse, o mestre simplesmente o afastava dizendo: “você não serve”, e sentava outro aprendiz no lugar, relação que *Yeiner* percebia ser totalmente diferente, por exemplo, daquela que se estabelecia entre o mestre e seus netos.

Esta situação deixou *Yeiner* sem vontade de continuar a aprendizagem da marimba. No entanto, nesse processo, aprendeu algumas técnicas de fabricação deste instrumento só observando o mestre trabalhar. Logo depois, ele se inscreveu em oficinas de interpretação e fabricação de marimbas oferecidas pelo Ministério da Cultura a través da instituição de educação superior chamada *Belas Artes*, com sede na cidade de Cali, que desenvolveu projetos deste tipo no município de Guapi.⁶¹

Yeiner comenta que em todo este processo foi difícil também se apropriar dos conhecimentos requeridos para a fabricação de marimbas. Nessa oficina acima mencionada, ele não conseguiu aprender a técnica da afinação do instrumento e atribui a situação à resistência dos músicos e fabricantes de marimbas em divulgar seu

⁶¹ É preciso inserir a experiência de *Yeiner* dentro de um contexto maior, que se refere ao processo de intervenção do Estado nacional, através do Ministério da Cultura, que desenvolveu o projeto “La Ruta de la Marimba” ligado ao “Plano Nacional de Músicas para a Convivência”, criado em 2002, e que começou seu processo de formação em 14 municípios do litoral pacífico e no departamento do Valle del Cauca, em 2006. A relevância alcançada pelas músicas do pacífico dentro do Ministério da Cultura tem a ver, segundo Hernández (2009), com o posicionamento a nível nacional do *Festival Petronio Álvarez* que, mesmo sendo alvo de críticas, se tornou cenário de visibilidade de músicas praticamente desconhecidas no interior do país. Por sua vez, além do trabalho de Hector Sanchez, deve-se considerar o trabalho de Hugo Candelario, músico de Guapi interessado na divulgação e promoção dos ritmos com base na marimba, cuja gestão logrou se posicionar dentro do Ministério da Cultura por sua proximidade e amizade com a primeira ministra negra da Cultura, em sintonia com as buscas de Candelario. Além disso, esses interesses estão rodeados de estratégias políticas que correspondem a contextos mais amplos: a declaração das músicas do pacífico sul e a da marimba como patrimônio imaterial da Humanidade por parte da UNESCO, no ano 2010; como performance de uma imagem democrática e multicultural perante a bancada democrata norte-americana o governo de turno, nomeou no seu gabinete uma mulher negra como Ministra de Cultura, com o intuito de posicionar o TLC (Tratado de libre comercio), bastante questionado pelo setor democrata dos E.E.U.U, dados os escândalos que ligam o estado colombiano com a violação do direito internacional humanitário, os vínculos de seus ministros e das Forças Armadas com o paramilitarismo e, em geral, o ambiente de impunidade que domina dentro do conflito social e político da Colômbia.

conhecimento. *Yeiner* aprendeu a última fase com um amigo, que lhe colocou como condição não ensinar para mais ninguém. No entanto, ele ensinou a outros amigos - Guille, Heriberto e William - e eles depois ensinaram a Alejo e a Enrique, ambos irmãos, *marimberos* do grupo *Rap Folklord*, e *Herencia de Timbiquí*, respectivamente; juntos são proprietários da fábrica de marimbas *Palma de Chonta*, na cidade de Cali.

Yeiner terminou o ensino médio aos 20 anos de idade. Em 2008 decidiu continuar estudando para se formar em pedagogia na área de ensino de pré-escolar. Ao mesmo tempo, trabalhava como instrutor de interpretação de marimba com o instituto de *Bellas Artes*, realizando oficinas em diferentes municípios e povoados do litoral pacífico, e fabricava marimbas de forma independente, conseguindo inclusive contratos na Prefeitura de Guapi. Por meio deste processo, *Yeiner* aprendeu a reconhecer o valor dos ritmos do litoral pacífico e buscou contagiar com seu afeto, sentimento e convicção as novas gerações da sua região. Sua experiência como aprendiz o impulsionou a buscar, mesmo enfrentando as dificuldades socioeconômicas durante sua infância e adolescência, sua qualificação na área docente e encontrar no conhecimento acadêmico uma via para conseguir seus objetivos pela via da música.

Atualmente, ele estuda Antropologia num programa semipresencial na Universidade Bolivariana, na cidade de Medellín. Deve viajar duas vezes por ano e ficar um mês nessa cidade para cumprir com os módulos e as disciplinas. Ele considera este caminho vital para ir abrindo outras portas, conseguindo até agora contatos com seus professores em Medellín, vinculados ao campo da música em diferentes níveis. Eles conheceram *Chonta Urbana* pela iniciativa e atitude de *Yeiner*, que não hesita em remeter-lhes aos perfis criados no *Jimdo* e *Myspace*, plataformas virtuais que os auxiliam na divulgação e promoção da sua música.

Yeiner também gosta participar de cenários que envolvem discussões sobre a situação cultural e socioeconômica do litoral pacífico. Em uma ocasião, dentro de um evento que reunia os prefeitos dos diferentes municípios do litoral pacífico e o Ministério da Cultura, ele aproveitou para manifestar sua preocupação relatando a experiência que teve como instrutor e a impressão que lhe deixou sobre a realidade da região. Na sua fala, ele é categórico ao afirmar o desconhecimento que possuem os funcionários públicos sobre a situação das músicas do litoral pacífico e as condições dos músicos. Esse gesto foi bem recebido pela Ministra de Cultura, inclusive trocaram telefones e esse contato é, na atualidade, uma das esperanças de *Yeiner* e também de *Chonta Urbana* para que conquistem cenários de maior visibilidade e envergadura.

A atitude displicente dos funcionários públicos, o ambiente de corrupção e a falta de compromisso social é uma constante na gestão institucional da política dentro das diferentes instituições do Estado. Estas situações são um tema constante nas músicas do pacífico e na fala dos músicos, sendo objeto de fortes questionamentos, como podemos corroborar no seguinte trecho da música “el ratón”, adaptação feita por *Chonta Urbana* de uma canção tradicional de Guapi:

Sáquenme ya de aquí, que me voy a morir/ el ratón cuando cayó formó la gritería, la lora que lo escuchaba de la risa se moría/ el ratón cuando cayó, también le dijo a la lora/ así como yo lloré, hoy seguro otros lloran.

El vivo vive del bobo y el bobo del más sincero/caíste ratoncito, bien hecho/ convertiste el pueblo en queso, y estos años no se vieron los ingresos/ aunque mi amo me mate, a la mina no voy, yo no quiero morir en un socavón/ político embustero, sí señor, solo llena sus bolsillos, como no/ democracia, la palabra que no va conmigo/ ladrones de cuello blanco, yo nunca me cohibo/ por los hechos que ellos hacen en el mundo sí maldigo (“El ratón”, folclore tradicional, arranjos de Chonta Urbana)⁶²

Por outro lado, no caso de *Cheo* e *Smile*, sua relação com a produção musical foi sempre mediada pelo computador, tanto para a escuta de músicas quanto para o uso dos programas de edição. Eles destacam o valor que teve o fato de começarem a se relacionar com os músicos tradicionais, logo depois de um tempo de recusas. Esta nova experiência não só os ajudou na formação musical, mas também foi uma aprendizagem do valor das tradições culturais do litoral, as quais inicialmente lhes pareciam próprias de um mundo que não lhes pertencia. Eles acreditam que, com seu projeto, conseguiram revitalizar as músicas tradicionais, uma vez que a experiência do grupo foi mediação entre diferentes ritmos que, aparentemente eram antagônicos. O projeto também lhes permitiu responder às críticas sobre o apagamento da tradição pelo “vindo de fora” e que seduz os mais jovens.

Para nosotros hacer reggaeton, era el boom, pero cuando entramos ao mundo tradicional nos quedamos cortos, si, como que esto se puede hacer, pero veíamos difícil hacer lo que hacia Yeiner, lo que hacían los otros viejos, por lo menos yo aprendí a hacer pistas rápido, manejar el computador, pum,pum,pum y hacer un reggaeton, pero ya tocar un bombo ahí sí estuvo difícil llegar allá, si me entiende. Cuando

⁶² Tradução livre: “Tirem-me daqui que eu vou morrer / o rato, quando caiu, começou a gritar, a loura que o escutava ria demais/ o rato quando caiu, falou para a loura, assim como eu chorei/ hoje, com certeza outros choram/

O vivo vive do bobo e o lindo do mais sincero/ caiu o rato, bem feito, você tornou o povo em queijo e estes 4 anos não se viu a verba/ mesmo que meu amo me mate, eu para a mina não vou/ eu não quero morrer num socavão / Político mentiroso só enche seus bolsos, como não/ democracia a palavra que não vai comigo, ladrões de colarinho branco/ eu nunca me coíbo, pelas ações que eles fazem no mundo eu maldigo. (Folclore tradicional, arranjos por *Chonta Urbana*, incorporando rimas para ser “rapeadas”). Disponível em: <<https://myspace.com/chontaurbanapacifico/music/songs>>, acesso em 23/01/2014.

nos enfocamos en la música del pacífico empezamos a ver que hay trayectoria, y como es eso que llevamos en la sangre, sale el amor por la música cuando ya nos empiezan a ver los jóvenes en tarima, haciendo lo que a uno le gusta, lo que le gusta a los viejos. Ya hoy en día hay una nueva ola de jóvenes que quieren aprender a tocar un bombo, una marimba, que la gente los veía como selváticos, ese era el problema. Ya hoy en día todo el mundo quiere tener una marimba en su casa, todo mundo quiere saber tocar un cununo hoy en día, no solamente en Colombia, . Hoy hay muchos muchachos que tocan un cununo, una marimba y quieren estar en tarima, los jóvenes quieren aprender en parte por nosotros, Chonta Urbana, y porque hay jóvenes como Yeiner dispuestos a enseñar. (Depoimento de *Smile*, grupo de discussão com *Chonta Urbana*, 2013)⁶³

Y: yo creo que la música del pacífico tiene que agradecerle a la música urbana, porque existe mucho ego, digámoslo así... Entonces, la música del pacífico se ha empezado a notar es a través de las fusiones, a nivel nacional e internacional, y el ingreso de otros instrumentos como el bajo y la batería. Son los grupos que han ido a representar el pacífico sur en otros países inclusive, y el pacífico norte ahí está la representación de chocquibtown. Eso ha llevado a que se conozca mucho mas la música del pacífico, esa fusión, aunque también hay que admitir que la música del pacífico le ha enseñado muchos conocimientos a las músicas urbanas. (Depoimento de *Yeiner*, grupo de discussão com *Chonta Urbana*, 2013)⁶⁴

Deste modo, o esforço e a convicção da banda *Chonta Urbana*, gerada e fortalecida desde sua experiência como jovens envolvidos na música fusão, soma-se aos esforços de tantos outros músicos que, em diferentes momentos, iniciaram a recuperação dos ritmos do pacífico sul, impelidos pela preocupação da falta de engajamento da mesma comunidade nestas práticas, acentuada principalmente desde 1970 até meados de 1990 (Hernández, 2009, p. 62).

⁶³ Tradução livre: “Para nós, fazer reggaeton era o *boom*, mas quando entramos no mundo do tradicional, a gente ficou sem jeito, sim,... e isto como a gente pode fazê-lo, porque víamos como difícil fazer o que *Yeiner* fazia, o que faziam os músicos mais velhos, pelo menos eu aprendi rápido a fazer beats, samplings, loops, a usar o computador e fazer um reggaeton...Mas, já tocar um bombo, aí já foi difícil, você me compreende?...Quando nós passamos a enfocar a música do pacífico começamos a ver que há trajetória, e como é isso que levamos no sangue, o amor pela música quando nós começamos a ver os jovens neste cenário, fazendo o que a gente gosta, o que aos velhos lhes gosta... Hoje há uma nova onda de jovens que querem aprender a tocar instrumentos tradicionais, que a gente pensava que eram ritmos do mato... esse era o problema. Mas, já hoje todo mundo quer ter uma marimba, não só na Colômbia. Hoje tem muitos jovens que tocam um cununo, uma marimba e estar num show, os jovens querem aprender, graças em parte por nós, Chonta Urbana, e porque há jovens como Yeiner dispostos a ensinar” (Depoimento de *Smile*, grupo de discussão com *Chonta Urbana*, 2013).

⁶⁴ Tradução Livre: “Eu acho que as músicas do pacífico têm que agradecer à música urbana, porque existe muito ego, para falar de um jeito.. Então, a música do pacífico começou ser vista, ser notada através das fusões, a nível nacional e internacional, e o uso de outros instrumentos como o baixo e a bateria. São grupos que têm viajado para representar o pacífico em outros países inclusive... Com o pacífico norte aí está a representação de Chocquidtown. Isso levou ao reconhecimento da música do pacífico, a fusão, mesmo que, temos que admitir também que a música do pacífico ensinou muitos conhecimentos às músicas urbanas” (depoimento de *Yeiner*, grupo de discussão com *Chonta Urbana*, 2013).

Os relatos destes jovens, por sua vez, dão conta das formas de socialidade que são geradas entre os grupos de pares, onde se articulam estilos musicais e modos de investir no seu corpo para criarem uma imagem de si que os liga a uma cultura massiva, cujos repertórios se acham principalmente no sistema midiático e do *star system*. Contudo, a influência mais forte deriva dos repertórios Latino-americanos, do caribe e norte-americanos da cultura negra: os jovens das bandas estão sempre usando bonés tipo MC, cabelo no estilo afro, às vezes, exibindo diferentes penteados e tranças, calças que caem até o quadril, brincos... sendo o corpo o veículo primeiro da socialidade (Reguillo, 2000, p.76).

As atitudes para dançar e o “ser *rapper* e produtor” eram as qualidades que auxiliavam os jovens a se relacionarem com seus pares, a ganhar reconhecimento e distinção. Não estar integrados nessas dinâmicas era algo bastante conflituoso para eles, inclusive *Yeiner* afirma que ser um jovem adepto da música tradicional e sair para tocar com a mãe e as cantoras tradicionais era motivo de piada por parte dos jovens da sua geração. Ele sente que ser um jovem inserido no âmbito tradicional implicou vários conflitos, sobretudo porque sempre os músicos eram vistos como pobres que “não sabiam fazer mais nada”. Nas relações com seus pares sempre encontrou esse tipo de falas pejorativas. Inicialmente, ele sentia vergonha de sair no parque para acompanhar os rituais das *cantoras*, mas depois de todo o seu processo de formação, e também por sua proximidade com outros jovens adeptos da música tradicional, conseguiu adquirir confiança e definir o que queria independente da opinião de outros jovens.

Ele também estabelece distinções de caráter socioeconômico dentro da sua comunidade: de um lado, identifica aqueles que podiam acessar os repertórios de influência global, que comunicavam os imaginários de integração a uma cultura mais universal, por serem jovens com famílias melhor posicionadas economicamente, quase sempre são filhos de docentes e funcionários públicos, diferenciando-os, de outro lado, daqueles que, pertencem a famílias mais pobres, com atividades rurais, artesanais e informais dentro do município de Guapi.

Então, a repulsa das gerações de jovens pelas músicas do pacífico está perpassada por representações culturais intimamente ligadas aos níveis assimétricos das situações socioeconômicas do município de Guapi. No entanto, na pesquisa feita por Hernández (2009), suas fontes empíricas também destacam a não aceitação das músicas do pacífico pelos mesmos *guapireños* desde muitas décadas antes, comentando situações constrangedoras como as relatadas por *Yeiner*.

Para Hernández (2009), esta problemática foi causada pela forte entrada dos meios massivos de comunicação, sendo o rádio e os reprodutores portáteis de música os responsáveis por afastar a população de Guapi das práticas das músicas tradicionais. Porém, Hernández não desenvolveu uma discussão a esse respeito, talvez por ser uma questão tangencial aos objetivos da sua pesquisa.

No nosso caso, considerando a fala dos jovens de *Rap Folklord e Chonta Urbana*, em nenhum momento a mídia massiva foi uma mediação total que determinasse seus gostos e consumos de músicas de circulação global⁶⁵. Pelo contrário, este tipo de relação é mais complexa e, como já foi dito antes, se articula às dinâmicas de migração para as cidades e à existência de um mercado alternativo de pirataria, que se intensifica com o avanço e acesso às tecnologias. Além disso é preciso considerar outra série de relações nas quais estão implicados vínculos de vizinhança e articulações comerciais com os outros municípios, que fogem de lógicas formais.

Temos que considerar o papel desempenhado pelo porto de Buenaventura, que é um centro comercial marítimo e receptor de navios que se torna lugar informal de troca não só comercial, mas também cultural com embarcações e comerciantes de outras nacionalidades. Não se pode esquecer tampouco a prática que foi constante em Buenaventura, dos “Guerreros” ou clandestinos (*polizón* em espanhol) que, escondidos nos barcos, conseguiam viajar pelo caribe, conhecer vários lugares destes países e chegar inclusive à terra do *sonho americano*: EEUU. Suas histórias, carregadas de experiências da diáspora, traziam consigo lembranças de estilos de vida e eram acompanhadas de objetos e *gadgets* no momento de seu retorno.

Tendo em conta a reflexão acima realizada, relativizamos também as problemáticas trazidas por Hernández, baseado nos argumentos de Ochoa (2003), para caracterizar o *sensorium musical* configurado na relação estabelecida entre músicas locais e os processos de globalização, colocando nesse campo outra série de mediações além da tecnologia.

Na seguinte sessão vamos nos centrar nas experiências coletivas de ambas as bandas na cidade de Cali, para ilustrar o movimento diaspórico perpassadas por outra série de mediações, quando tentam dar visibilidade e sustentabilidade a seus projetos num contexto urbano. Também, nessas dinâmicas se faz explícito sua construção como

⁶⁵ *El Rede* comenta que a única rádio que começou a funcionar na primeira década do ano 2000 fazia parte das forças armadas da Colômbia e seu pouco sucesso entre a população foi devido ao fato de que os militares só difundiam música da região do caribe, como o vallenato e a champeta, ritmos próprios da região de onde eles eram “nativos”.

sujeitos de modos diferentes segundo as trajetórias particulares dos integrantes de cada banda, devido às transformações de seus ritmos de vida e rotinas, e ao enfrentar condições de desrespeito e discriminação geradas dentro da cidade.

4.2 Cidade, modelo informacional e socialidade

Eyh tu, sí, préstame atención/ tu que te fuiste con esta ilusión:
tratar de buscarte un mejor futuro / no te olvides que acá
están los tuyos/ que te esperan con la mano abierta, por si
decides regresar/ alza la mano, siéntanse orgullosos, porque
tu eres del pacífico/ Buenaventura, Iscuandé, Tumaco, La
Tola, el Chocó, Timbiquí/..y todos aquellos que de alguna u
otra manera se identifican con nuestra música, nuestra
cultura...(Del pacífico, *Chonta Urbana*)⁶⁶

O trecho da música anterior expressa uma realidade vivida pelos jovens de nossa pesquisa, mas também das populações negras do litoral pacífico em geral, referida aos embates entre os modos de vida próprios da sua região e aqueles impostos na cidade. Através da música, recriam imaginariamente seus vínculos com seu território ao representá-lo como lugar de retorno, mas, ao mesmo tempo, de falta, sobretudo quando as situações reais os obrigam a desistirem da ideia de voltar ao lar. Existe no seu dia a dia uma sensação dupla, sendo a cidade um lugar de expectativas, de horizontes possíveis; mas, também, de sentimentos de desvinculação e ausência, que estão presentes na experiência urbana de alguns destes jovens, como veremos mais detalhadamente a seguir.

A dinâmica coletiva de *Chonta Urbana* na cidade está perpassada pelas dificuldades que traz consigo se estabelecer num ambiente totalmente diferente para estes jovens, dentro do qual mudam os tipos de relacionamento social, os quadros de valores e as condições de um mercado laboral precário dentro de uma cidade em crise. Paradoxalmente, desde a decadência do narcotráfico, a cotidianidade destes jovens em Cali é absorvida por outros âmbitos, onde emergem situações e acontecimentos que os obrigam a redefinir seu horizonte de expectativas, experimentando momentos de atomização e desencontro, sendo por isso difícil sustentar uma dinâmica de

⁶⁶ Tradução livre: “Eyh, você que foi embora com uma ilusão/ tentar procurar um melhor futuro/ não esqueça que cá estamos os seus, que esperam você com a mão aberta, se decidir voltar/ levanta a mão, sintase orgulhoso, porque você é do pacífico/ Buenaventura, Iscuandé, Tumaco, la Tola, el Chocó, Timbiquí/ e todos aqueles que de alguma ou outra maneira se identificam com nossa música, com nossa cultura...(del pacífico, Chonta Urbana) Disponível em: <<https://myspace.com/chontaurbanapacifico/music/songs>>, acesso em: 23/01/2014.

fortalecimiento grupal em longo prazo, pois percebem como suas vidas começam a tomar outros rumos.

Apesar de ser difícil para eles materializar seus propósitos coletivos de conquistar novos cenários e se estabelecer como grupo musical na cidade, estes jovens não contemplan por enquanto um retorno para seu município de origem, porque acham que lá os horizontes de projeção do grupo estão esgotados. Desta forma, se expressa o avesso da sua diáspora, colocando ambigualmente seu desejo de retorno para Guapi ou de se estabelecer na cidade.

Por um lado, a razão fundamental que *Cheo* apresenta para morar na cidade é a decisão de toda a sua família de deixar seu município, uma vez que seu pai se aposentou. Ele está estudando “instrumentação cirúrgica” na Universidade Santiago de Cali e sua vida começa a se alinhar com sua formação profissional, contando para isso com o apoio da família. *Ciro*, depois de tentar viver várias vezes em Cali, sempre voltava para Guapi, onde mora toda a sua família. Ele só decidiu estabelecer-se na cidade no começo de 2013, porque arranhou a possibilidade de estudar música no IPC (Instituto Popular de Cultura).

No caso de *Yeiner* e *Smile*, sua dinâmica na cidade está ligada a situações geradas dentro do âmbito familiar e laboral: são pais e devem trabalhar. Ambos moram na cidade com sua “parceira” e suas filhas. Portanto, acreditam na música como um meio que lhes pode garantir, mais para frente, condições diferentes das que se lhes apresentam atualmente. Às vezes, as exigências imediatas de suas responsabilidades os afastam dos propósitos e intenções do grupo, sobretudo quando já não podem investir o mesmo tempo que antes lhe dedicavam.

Smile: Yo estoy acá y casi no me preocupo por el afecto, acá estoy con mi hija, y mi compañera, en caso que se hubieran quedado en Guapi sería una vaina difícil, porque queriéndolas ir a visitar, la economía para eso no está, entonces en esa parte me favorece como un poco, que ellas estén acá, entonces volteamos juntos..por ejemplo Yeiner tiene la misma situación, tiene la hija acá,

Yeiner: la mama de mi niña esta aquí, ella trabaja acá en Cali. Acá me salió un trabajito pequeñito, y tengo familia aquí, esta mi hermana.. uno tiene que buscar también otras opciones otras ofertas y eso me ha traído acá la verdad no me gusta mucho la ciudad, me gusta mucho el campo, mi rio, mi jerga, estar allá, pero, pues hay cosas que lo impulsan y le dicen no tenes que buscar un mejor futuro también, porque en este momento las situaciones económicas y de orden público inclusive son bastante difíciles, yo no quiero caer en la falta de una libra de arroz [del sustento diario] y una bomba [conflicto armando].

Smile: De una y otra manera somos desplazados por la situación...hablando en serio..no es como otros que han sido desplazados por medio de las armas, pero si, uno tiene que venir para

la ciudad, porque estar en el “pueblo” sin oportunidad es perder tiempo, es mejor estar donde es difícil, donde se pasa trabajo, pero hay oportunidad (Depoimentos de Smile e Yeiner, Grupo de discussão com *Chonta Urbana*, 2013)⁶⁷



Figura 7 Grupo Musical *Chonta Urbana* em Festival Petronio Álvarez 2013. Dj Smile e “Cheo” (camiseta verde), Imagem disponível na página de *Facebook* de Dj Smile: <<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=633836803305187&set=pb.100000366188115.2207520000.1391742309.&type=3&theater>>

Yeiner veio para a cidade de Cali no final de 2012, aproveitando que arrumou um emprego no instituto de *Belas Artes* (Instituição de educação superior) para participar, como instrutor de marimba, num projeto de oficinas de músicas do pacífico que esta instituição desenvolve na cidade. Foi vital todo o seu percurso e compromisso com os diferentes processos que construiu com esta instituição em Guapi para criar

⁶⁷ Tradução livre: Smile: “Eu estou aqui (Cali) e quase não me preocupo pelo afeto, aqui estou com minha filha e minha parceira, que em caso que ela tivesse ficado em Guapi seria uma coisa difícil, porque eu querendo visitá-la a economia não está para isso. Então, nessa parte me favorece um pouco, que elas estejam aqui...*Yeiner* tem a mesma situação com sua filha”..

Yeiner: “A mãe da minha filha está aqui, ela trabalha aqui em Cali...eu consegui um trabalho pequeno e tenho família aqui, minha irmã...a gente tem que buscar também outras opções, outras ofertas e isso me trouxe para cá , a verdade é que não gosto muito da cidade, eu gosto mais do campo, meu rio, meu jargão; mas há coisas que impulsionam a gente e te falam: “tem que buscar um melhor futuro também”, porque neste momento a situação econômica e da ordem pública inclusive, são bastante difíceis. Eu não quero cair na falta de meio kilo de arroz (de comida) e uma bomba(e cair no meio do conflito armado).

Smile: de uma ou outra maneira somos deslocados pela situação...falando sério...não é como outros que têm sido deslocados por meio das armas, mas sim...a gente tem que vir para a cidade, porque estar no “povo” sem oportunidade é perder tempo, é melhor estar onde é difícil, onde se passa trabalho, mas há oportunidade”. (Depoimentos de Smile e *Yeiner*, Grupo de discussão com *Chonta Urbana*, 2013)

vínculos que, na atualidade, lhe garantem um lugar de reconhecimento e destaque. Além disso é através dessa trajetória que pode ancorar, por meio da música, seu projeto de vida e suas expectativas, tanto materiais como simbólicas.

Por outro lado, ele decidiu viajar porque sua parceira já estava morando em Cali, uma vez que havia conseguido um emprego como enfermeira, trazendo com ela sua filha. Assim, ao vir para Cali, *Yeiner* encontrou a possibilidade de estar mais perto da sua filha e de sua companheira. No começo, morou com elas na casa de um familiar da sua parceira, mas pelas dificuldades de seu horário de trabalho e as condições do bairro, decidiu morar com Heriberto, amigo de infância de Guapi, estudante de Música de *Bellas Artes*, jovem *marimbero* com o qual cresceu e compartilharam, por muito tempo, experiências e saberes no seu município.

Sua rotina como instrutor de marimbas começa na parte da tarde e acaba no final da noite, permitindo-lhe chegar na sua casa por volta das 23 horas. Às vezes, ele tem que cuidar da filha, levando-a para sua casa, devido também aos horários de trabalho da parceira. No entanto, ele trouxe de Guapi uma familiar para ajudá-lo nos cuidados da filha em sua ausência.

Yeiner aceita que, agora que mora com Heriberto, seu amigo de infância, compartilha mais tempo com os músicos tradicionais na cidade e não tanto com seus colegas de *Chonta Urbana*. *Cheo*, por sua vez, reconhece que a Universidade é um espaço que permite tecer múltiplas relações sociais e promove novas amizades. *Smile*, por morar perto da casa de *El Kapy* e *Luis*, não deixa de ser parte de sua rotina semanal passar a compartilhar com eles sua vida; também, porque conta com seu apoio no empréstimo do computador para continuar experimentando e planejando sua nova produção musical chamada “pa’lante” (pra frente).

Destacam também como espaço de encontro as festas organizadas por *Fayer* e *El Kapy*, em casas e algumas discotecas da cidade de “estilo afro”, ou nos eventos organizados pelas “colônias” e/ou fundações de comunidades negras que celebram diferentes festivais de todo o pacífico na cidade. Nesses eventos eles se reúnem com amizades de Guapi, mas também conhecem outras pessoas do litoral pacífico (*Chocó*, *Tumaco*, *El Charco*). *Fayer* acha que nesses espaços ele se encontram mais à vontade que numa boate de “caleños”.

Aquí en Cali se realizan fiestas, los pipeteos, com Fayer, nosotros tenemos rumbas del pacífico, el Festival Petronio Álvarez, el “adiós enero”, el día de la purísimo, hay fiestas patronales que las personas celebran aquí..y ahí es el momento de encuentro con los otros paisanos (depoimento de *Cheo*, grupo de discussão com *Chonta urbana*, 2013)

A veces uno en el MIO (BRT) se encuentra algún paisano, y a uno le da hasta pena - *oye entonces que* - y uno se emociona, pero a uno le da como pena..A mi me hace falta con ellos hacer bochinche, a reunirnos y conversar. En diciembre no estuve en guapi, yo me vine el 22 de diciembre por el trabajo...Aquello que nos mantiene en contacto es la tecnología, internet, la mayoría de nosotros haciendo “bochinche” ahí reunidos, y tocan el tema de uno. Hay un grupo así, y hablan de uno desde que nació hasta de lo que se va a morir y todos queremos saber, escucharnos (depoimento de Yeiner, grupo de discussão com *Chonta Urbana*, 2013)⁶⁸

As tecnologias e as redes sociais são também vias de comunicação através das quais podem fazer extensivo “o bochinche” (fofocas, bater papo), ou conversas geradas entre seus “paisanos” (conterrâneos) que se trasladam das ruas e esquinas dos bairros para os chats, onde por qualquer motivo começam a falar de algum deles, a brincar e a fazer piadas sobre alguma situação em que qualquer um esteve envolvido. Neste sentido, as redes sociais possibilitam sua comunicação dentro do espaço doméstico, dadas as desconexões que o ritmo da cidade impõe.

Diferentemente de *Rap Folklord*, eles ainda não conseguiram nenhum tipo de show ou evento para participar na cidade. Todos consideram que estão em um processo de redefinição do grupo e um de seus objetivos é produzir um diagnóstico das possibilidades e de reavaliação dos seus propósitos coletivos (chegar a outras cidades da Colômbia que permita uma saída para outros países). *Cheo* afirma a esse respeito:

Ahora hemos venido intentando de empaparnos de los temas culturales reclamando nuestros derechos, tratando de tener comunicaciones con los gestores culturales para que este género pueda surgir pues esto se lograría con la ayuda de todos...Y si nuestros colegas de *afro tumba’o* en Bogotá... tratar de mostrar la música de nosotros allá donde se pueda, para tener la posibilidad de visitar la capital (Depoimento de *Cheo*, grupo de discussão com *Chonta Urbana*, 2013)⁶⁹

⁶⁸ Tradução livre: “Aqui em Cali se realizam festas, os “pipeteos”, com Fayer, nós temos “rumbas” do pacífico, o festival Petronio, o “adios enero” (tchau janeiro), o dia da “purísima” (festa da virgem), há festas patronais (santos) que as pessoas celebram aqui... e aí é o momento de encontro com os outros conterrâneos”. (Depoimento de *Cheo*, grupo de discussão *Chonta Urbana*, 2013).

Tradução livre: “Às vezes a gente vai no MIO (BRT) e se encontra com algum paisano (conterrâneo), e é engraçado como cumprimentam, com todo o júbilo característico do “povo”, e a gente sente pena, mas também se emociona... Eu sinto falta de fazer “bochinche” com eles (papear com os outros integrantes da banda), nos reunir e conversar. Em dezembro eu não fui para Guapi, eu vim para Cali em 22 de dezembro pelo trabalho..aquilo que nos mantém em contato é a tecnologia, a internet, a maioria de nós tem que comprar Black Berry, *Whats up*, fazendo “bochinche” (bater papo) aí reunidos, e tocam o tema de a gente [falar sobre uma situação de forma engraçada que alguém viveu], tem um grupo assim, e falam dessa pessoa desde que nasceu até do que vai a “morrer” e todos queremos saber, nos escutar (Depoimento de *Yeiner*, grupo de discussão com *Chonta Urbana*, 2013)

⁶⁹ Tradução livre: “Agora temos tentado nos apropriar dos temas culturais, reclamar nossos direitos, tratando de ter comunicações com os gestores culturais para que este gênero possa surgir, porque isto só se consegue com a ajuda de todos. E depois, com a ajuda de nossos colegas de *Afrotumba’o* em Bogotá,

Ainda que *Cheo* não seja explícito ao falar sobre as instâncias e o tipo de engajamento por meio do qual materializam sua luta por direitos, eles destacam a intenção, junto ao *Rap Folklord*, de criar um *movimento* na cidade, no sentido de se agrupar com várias bandas do estilo fusão, que na sua fala eles chamam de *Pacific Style*, sendo essa uma estratégia para obter reconhecimento e fortalecer seu projeto. Na atualidade, como já foi dito, sua única esperança institucional é o contato de *Yeiner* com a Ministra de Cultura. Descartando qualquer outro vínculo institucional, por exemplo, com a Prefeitura da cidade, eles salientam seu caráter independente:

Nosotros hemos trabajo de manera independiente. Hemos hecho nuestro trabajo de manera empírica..Tenemos nuestro sello discográfico independiente, a título de nosotros, y pues eso es lo que se ha venido manejando (depoimento de *Cheo*, grupo de discussão com *Chonta urbana*, 2013)⁷⁰.

Mesmo diante de sua invisibilidade dentro da cidade - que contrasta radicalmente com a visibilidade obtida no seu município -, eles preferem ancorar suas expectativas em Cali e dedicar sua energia para ganhar cenários de modo que sua proposta seja sustentável. Manifestam que sempre em seu “povo” cantaram por afeto, porque gostam de “curtir com a galera” e ver todo mundo feliz. No entanto, também acham necessário dar um passo para que esse reconhecimento se expresse material e economicamente. Essa situação gerou vários altos e baixos para a banda, inclusive foram tentados pela idéia de desistir, mas sempre foram impelidos por muitas pessoas que gostam do grupo e os incentivaram a continuar com o projeto.

Apesar de seus depoimentos serem críticos e revelarem sua decepção com o *Festival Petronio Alvarez*, se afastando por mais de seis anos deste cenário, em setembro de 2013 participaram novamente deste grande evento, chegando à final na categoria livre, onde conseguiram o segundo lugar. Esta aparente contradição explica as poucas vias de visibilidade e a inexistência de circuitos independentes fortalecidos, seja por políticas culturais ou pela autogestão dos músicos que tomem a sério a principal demanda que estes jovens já começaram a colocar nos seus encontros cotidianos: a necessidade de tornar seus projetos sustentáveis, além da sua instrumentalização em eventos.

tratar de mostrar nossa música lá, para ter a possibilidade de visitar a capital” (Depoimento de *Cheo*, grupo de discussão com *Chonta Urbana*, 2013)

⁷⁰ Tradução livre: “Nós trabalhamos de maneira independente, nós temos feito nosso trabalho de maneira empírica..temos nosso selo discográfico independente, e assim a gente vem trabalhando” (Depoimento de *Cheo*, grupo de discussão com *Chonta Urbana*, 2013)

Essa necessidade de fortalecer um trabalho coletivo de maior envergadura, também está perpassada por uma dimensão socio-racial, que geram condições de exclusão e segregação que impedem a mobilidade social (Agier et al, 2000; Urrea et al, 2004). Ainda que alguns ritmos já tenham alcançado boa aceitação no conjunto da sociedade, existe uma partilha sensível dentro da cidade que, por um lado, promove os imaginários oficiais como recurso para vender sua imagem a nível global; mas que, por outro, revela que a maioria destas expressões juvenis (formas de dançar, de se vestir, gírias e preferências musicais) mais que definidoras de estilos e gostos, demonstram uma segregação espacial e de fronteiras simbólicas através de representações da cidade. Morar ao oriente, por exemplo, no distrito de Aguablanca é para “pobres e negros”, entendimento que mostra a existência de uma comunidade partilhada (dividida hierarquicamente), com cenários pressupostos para se engajar dentro dos repertórios oficiais, apagando as manifestações que encontram visibilidade nos espaços que os mesmos jovens re-inventam para compartilhar em comum sua forma particular de ser jovens negros migrantes.

Essa sensação fica mais evidente depois das observações que os jovens fazem acerca de algumas festas realizadas durante 2011, na casa de *Luis* e *El Kapy*. Esses eventos atraíram jovens negros e de setores populares, lotando inclusive a rua toda. As músicas escutadas e as formas de dançar não são as mesmas que se podem observar num “espaço oficial” de balada na cidade. As formas de vestir que privilegiam tênis altos de cores, das marcas nike e adidas, o uso de bonés, calças fechadas na “boca”, caindo ao quadril, são pouco comuns de se observar no dia a dia, inclusive nos bairros populares, o que pode sugerir que é um modo de expressão particular, para eventos específicos, dos jovens negros na/da cidade.

Pode-se afirmar que a produção cultural destes jovens é um investimento nos lugares que freqüentam e ocupam nas noites, preferivelmente nas festas dos bairros populares. A articulação desses elementos cria cenas nas quais os jovens se apropriam da cidade, e mesmo sendo práticas estigmatizadas, eles insistem em acentuar ainda mais seu modo particular de ser negro para enfrentar as condições de desrespeito e preconceito racial.

Ao se re-apropriarem das músicas de litoral, produzidas ao ritmo de Rap, tecem também vínculos com uma história que recria as condições trágicas vividas por seus antepassados num regime escravagista, se tornando um exercício de memória que os auxilia na sua tradução como jovens negros num contexto urbano:

Aunque mi amo me mate a la mina no voy, porque no quiero morirme en un socavón/ es que ahora yo soy libre, libre del socavón/ es que nosotros somos libres, libres del socavón. Qué pasa, porque siguen bombardeando la raza, todavía les duele que haya acabado la casa/ libre como siempre lo habíamos querido, pero nuestra consciencia no lo había entendido/ libre pero todavía seguimos oprimidos por la frustración de algunos whites malnacidos/ freedom para ti, freedom para mí, libertad para el pacífico especialmente Guapi. Libertad para los negros de Colombia, mi país. Despierta, ponte alerta, no te dejes maltratar de esa forma tan violenta/ por qué el dolor sólo se ve en mi color/ hay negros que no les importa por ser alguien mejor, por tener amigos blancos a quien llaman doctor/ esos solo dicen lo que cuesta../cuando escuchen está canción, no me estarán apoyando, un mensaje de libertad que pa'l mundo estoy tirando, venga a alzar la mano, pa' que sea libre (La mina, rimas e arranjos de Chonta Urbana)⁷¹

Essa dimensão socio-racial também se expressa em situações explícitas de racismo, envolvendo inclusive o abuso policial como um fato de preconceito e segregação. Para os jovens, a ideia de racismo foi relativizada segundo as situações comentadas nos grupos de discussão. Por exemplo, *Yeiner* o atribui ao espaço laboral, comentando seus inconvenientes com uma das coordenadoras do projeto (regiões) onde trabalha. *Smile e El Rede* o relacionaram a situações cotidianas, como o fato de irem caminhando na rua juntos e as pessoas se afastarem rapidamente deles, mudando de caminho. *Cheo* atribuiu essa situação comentada por seus companheiros a uma dimensão geral de insegurança e violência que perpassa toda a cidade e não necessariamente a fatos de racismo. *Johan* manifestou que sofreu de abuso moral no Exército (serviço militar obrigatório), onde os insultos sempre faziam referência à cor da sua pele.

Assim, cada um se refere ao preconceito segundo os diferentes contextos e espaços que compartilham cotidianamente ou segundo experiências vivenciadas num momento específico de suas vidas. Para nosso assombro, durante o grupo de discussão

⁷¹ Tradução livre: “Mesmo que meu amo me mate na mina eu não vou, porque eu não quero morrer num socavão/ agora eu sou livre, livre do socavão, nós somos livres, livres do socavão. O que acontece! porque atacam a raça, ainda sentem dor porque construí minha casa/livre como sempre nós tínhamos querido, mas nossa consciência não tinha entendido/ livre mas ainda continuamos oprimidos pela frustração de alguns whites/freedom para você, freedom para mim/ liberdade para o pacífico, especialmente Guapi. Liberdade para os negros da Colômbia, meu país. Acorda, fica alerta!, não te deixes maltratar dessa forma tão violenta/porque a dor só se vê na minha cor/ há negros que não lhes importa ser alguém melhor, por ter amigos brancos que chamam doutor. Eles só falam o que custa, quando escutar esta canção não me vão querer apoiar/ uma mensagem de libertação para o mundo, venha, levanta a mão, para que você seja livre! (La mina, Folclore tradicional do litoral pacífico, rimas originais e arranjos feitos por *Chonta Urbana*). Disponível em: < <http://www.youtube.com/watch?v=ZwxmKLLiQk>>, acesso em 23/01/2014.

esse foi um tema que não despertou o interesse esperado. Ao abordar esta questão, as falas foram relativizadas e procuravam “escapar pela tangente”. Mesmo concordando ser esse um tema relevante e concreto, eles preferem, segundo o nível da situação, agir ignorando-o. Para eles, as pessoas que são racistas não merecem sua atenção e não faz sentido discutir com elas. De acordo com *Fayer*, a forma de ser nomeados negros, depende também do tom e da situação. Para ele ser “negro” é motivo de orgulho e nem sempre denota um insulto.

Ao que parece, a dimensão socio-racial fica envolvida, e se desmancha, no âmbito amplo do contexto de violência que vive a cidade, homogeneizando os fatores de desrespeito e injustiça. Numa cidade que tem uma guerra acontecendo no campo – e que está a cada dia mais inserida nas cidades, pela luta entre cartéis (Rastrojos, urabeños, entre outros) -, e que possui crescentes condições de desigualdade, as “oficinas de sicariato”⁷² se apresentam como a via mais eficaz para oferecer as promessas de inclusão que são quase impossíveis de serem alcançadas por outras instâncias. Soma-se a isso o fato de que os referentes institucionais e públicos, por meio de seus gestos de corrupção e envolvimento com o narcotráfico, legitimam constantemente um *ethos* ancorado nas práticas ilícitas como forma de reconhecimento. Pode-se inferir que são marcantes na experiência destes jovens situações de desrespeito geradas nas dinâmicas da guerra, tanto no campo como na cidade. Mas, ao mesmo tempo, as situações de racismo são também visíveis para alguns deles na sua cotidianidade.

Dito isto, vamos descrever uma situação que envolve ambas essas dimensões (da guerra e racismo), ocorrida no mês de maio de 2013 a um dos integrantes da banda *Rap Folklord*, e que foi percebida por eles como uma tentativa de desaparecimento, denominada mediaticamente de “falsos positivos”. Este se refere a uma das tantas cabeças da hidra, forma perversa do “terrorismo de Estado”, que consiste no assassinato planejado de pessoas, cidadãos comuns, para logo serem apresentados como guerrilheiros “dados de baja” em operativos do Exército e da polícia, para ganhar prêmios e qualificações no *curriculum*, já que eram medidores do triunfo do Estado.

Foi o que quase aconteceu com um dos integrantes da banda *Rap Folklord* na noite do dia 6 de maio de 2013. Ele conta que estava chegando em casa quando foi

⁷² Podem ser entendidas como “escritórios de pistoleiros”. Sem medo de nos equivocarmos, podemos dizer que a guerra na Colômbia tem promovido uma profissionalização, uma produção de guerreiros especializados, que se incorporam a diversos cartéis para oferecer seus serviços, mais ainda, quando os processos de desmobilização de paramilitares e guerrilhas não oferecem as condições necessárias de reinserção na sociedade. Um contexto similar e inclusive mais complexo do que aquele deixado pelo conflito armado na Nicarágua e Salvador nos anos de 1980.

alcançado por uma viatura da policia. Os agentes apontaram as suas armas sem maior explicação, sem seguir a conduta regular, alegando apenas a intuição de ser ele o principal suspeito de um assassinato acontecido minutos antes. Seu irmão, que escutou o barulho e saiu à rua, também foi ameaçado. Uma vez na estação da policia, permaneceu por mais de uma hora e meia algemado, sendo liberado depois da intervenção da Fundação “Chao racismo”, que se apresentou para a defesa do jovem.

Para os integrantes da banda, o modo como a polícia reagiu só demonstra a intenção de, naquele dia, realizar um “falso positivo”. O diretor de *Rap Folklor* acendeu sua voz de protesto, escrevendo uma carta, mas passaram-se os dias e o principal implicado preferiu que a situação não fosse levada adiante. Não foi a primeira vez que aconteceu uma situação desse tipo: em 2012 foi registrado outro fato de desrespeito e violência contra um músico do pacífico, o que corrobora as condições desfavoráveis dos setores negros na cidade e que precisam ser reconhecidas como casos de racismo. Em 2012, o músico Esteban Copete foi agredido fisicamente pela polícia depois de sair do evento de lançamento do *Petronio Álvarez*. Dada a falta de serviço de transporte na madrugada, ele foi levado de volta à sua casa por um amigo, de motocicleta. No meio do percurso foram detidos pela polícia, que depois golpeou e algemou Copete. Os oficiais da policia alegaram que estava proibido duas pessoas andarem na mesma moto pela cidade⁷³.

Vemos que o racismo é uma prática vigente na sociedade de Cali, a partir da qual se legitima uma ordem de exclusão e segregação racial, baseada em representações hegemônicas próprias das dinâmicas de homogeneização inerentes à consolidação da nação do século XIX. Assim, esta ordem estabelece os lugares que cada corpo e vozes devem ocupar para seu funcionamento. Vemos que os lugares outros de expressão dos jovens tornam-se cenas dissensuais, onde estes jovens re-inventam, abrem brechas comunicacionais para interpelar essa ordem, sendo sujeitos de produção da comunidade, não só de um uso pressuposto e funcional dela, que os considera negros, pobres, delinquentes. Deste modo, palavras como “negro” vem sendo mais que “expressão de uma identidade singular, uma forma de marcar a relevância do tratamento de um dano e do questionamento da naturalidade imposta por uma classificação identitária que reduz os sujeitos a um lugar só, uma ocupação e registro de visibilidade” (Gómez & Marques, 2013, p. 12).

⁷³ Informação disponível em: <<http://blogs.eltiempo.com/afrocolombianidad/2012/05/22/policia-golpea-al-joven-musico-esteban-copete-en-cali/>>, Acesso em: 22/01/2014.

Perante, tais situações constrangedoras é significativo refletir acerca da relação destes jovens com a música, mediação que os aproxima para significar sua cotidianidade, lugar de refúgio e de resistência para enfrentar a instrumentalização da cidade. O cotidiano é esse lugar de expressão criativa onde acontece o máximo investimento na sua produção cultural.

4.3 Poéticas do cotidiano

Dentro da experiência mais longa da banda *Rap Folklord* na cidade de Cali, pode-se dizer que a casa de *El Kapy* se tornou o lugar principal de encontro dos integrantes da banda. Ela adquire relevância porque é um lugar que permite a teatralização do cotidiano (criação de cenas) para constituir um horizonte de futuro, palpável e materializado em rituais compostos por suas conversas sobre ritmos e canções, tornando-se discussões que põem em jogo suas habilidades de escuta, para avaliar as vozes e sons da música que decodificam. É importante destacar também seu investimento de tempo (levam dias fazendo canções) no interior de um quarto, reconfigurado artesanalmente como estúdio de gravação, no qual compõem suas letras, planejam festas (“pipeteos”), recriam suas falas carregadas de gírias e entonações (às vezes difíceis de perceber), que evidenciam ainda vestígios e rastros da herança africana como de séculos de mestiçagem. Mas, no repertório de fala destes jovens também emergem palavras criadas na sua cotidianidade imediata.

Na cadeia sem fim de palavras repetidas, a dialética do reconhecimento que funda a socialidade se realiza concretamente. Nesse sentido é que a teatralidade, o espetáculo não são acréscimos relativamente secundários, mas o cimento capaz de permitir que o conjunto social seja um todo contraditório mas ordenado. Numa tal perspectiva, o que se pode dizer é que poesia não constitui um domínio separado, mas que, ao contrário, encontra-se estreitamente imbricada na vida de todos os dias. O verdadeiro teatro é, portanto, o da cotidianidade. (Maffessoli, 1984, p.136)

Desde 2011, momento em que conheci o grupo, até o primeiro trimestre de 2013, embora estejam hoje ausentes várias pessoas que participaram de toda a sua trajetória, pude notar que as dinâmicas cotidianas conservam uma continuidade no tempo: sempre acontece alguma atividade na sala ou os quartos da casa, reunindo jovens ao redor de diferentes ações, por exemplo, conversas sobre alguma postagem no *facebook*, ou sobre a produção musical de alguém que faz parte de seu círculo de amigos.

Durante esse período de tempo, era comum observar todo dia a chegada de jovens na casa do diretor e seu irmão. Era constante a rotina de encontrá-los conversando com vários amigos; de escutá-los cantar na sala ou dentro do quarto, discutindo sobre alguma idéia para compor uma letra, algum *beat* ou a entrada de outro instrumento que melhoraria o arranjo melódico e como poderia ser simulado no computador.

Allá (la casa de Kapy) era de donde salían todas las locuras que hacíamos. Llegábamos a las 10 de la mañana y hasta las 3 o 4 de la mañana del otro día grabando canciones. Nos demorábamos mucho porque a veces teníamos una idea al llegar al estudio, y era "no, esto no aguanta", "mejor, hagámoslo así", "no mejor así"...la verdad era un poco difícil, pues nosotros veníamos del pacífico y llegábamos sin trabajo, por ejemplo, yo llegué a estudiar, a veces salía del colegio e uno sin dinero, pero yo iba para allá, y los fines de semana, sin plata igual..uno cocinaba arroz con huevo, usted me entiende, uno así se iba bandeando, entre nosotros (testemunho de Fayer, grupo discussão com *Rap Folklord*, 2013)⁷⁴

Anos antes, esse tipo de atividade foi percebida por *Luis* e o animou para mostrar a *El Kapy* a letra de uma canção: "soy 28", que conta sobre as festividades e tradições do seu povo em Guapi, no dia 28 de dezembro. Transcorre o ano de 2008 e eles já tinham uma nova proposta: misturar a música do pacífico com o rap, tudo produzido com as ferramentas fornecidas pelo computador. *El Kapy* conversa com alguns de seus amigos para juntos começarem a amadurecer esta ideia, convidando *Wacho*, *Fayer*, *Palomo*, *W el Filosofo*, *Dj Kany* no *mixer* e *Jeniffer*, lembrada muito por *Luis* pela capacidade de "rapear" e pela força da sua voz.

A escrita de uma canção por *Luis* é a primeira etapa de consolidação do estilo *Urban Folklore* (folclore urbano) que caracteriza a banda, já não identificada com o baile, mas cuja ênfase está na ação de "rapear" e na produção musical.

Uno de los objetivos que teníamos con el grupo era hacer conocer el folclor, mostrando que en el pacífico hay muchas cosas para mostrar al mundo y por eso queríamos hacerlo a través de la fusión, que era poner rap junto a folclore..Hicimos un sonido diferente con nuestro estilo y conseguimos volverlo algo autentico. Ese era el objetivo: mostrar el folclore por medio de la fusión y de mostrar que éramos

⁷⁴ Lá (casa de *El Kapy*) era de onde saíam todas as loucuras que nós fazíamos. A gente chegava às 10 da manhã e ia até as 3 ou 4 da manhã do dia seguinte gravando canções.. nos demorávamos muito porque às vezes a gente tinha uma idéia e ao chegar ao estudo, era..: "não, isto não adianta, não", "melhor: vamos fazer isto", "não... melhor deste jeito", e assim...a verdade era um pouco difícil, pois nós vínhamos do pacífico e chegamos sem trabalho, por exemplo, eu cheguei para estudar, às vezes saía da escola e a gente sem grana mas eu ia para lá, e os fins de semana sem grana mesmo...a gente só cozinhava arroz com ovo...você me compreende, a gente ia procurando um jeito entre nós (Testemunho de Fayer, grupo discussão com *Rap Folklord*, 2013)

jóvenes capaces, que podíamos hacer un cambio. (Testemunho de *Fayer*, grupo de discussão com *Rap Folklord*, 2013)⁷⁵

Estes jovens de 2008 compunham a formação inicial do grupo *Rap Folklord*. Juntos produzem um álbum nomeado “Soy28”. Enquanto *Jeniffer*, *Fayer* e *Wacho* propõem produzir e recriar ritmos tradicionais do seu povo através das músicas, entre elas “tutaina” e “boca e suegra”, com letras de sua autoria; *Luis* e seu irmão, *El Kapy* trabalham na canção “soy 28”.

Yo soy de Guapi, un bello pueblo, soy de Guapi, soy nativo, soy del pueblo/ soy verbena, matachine y ancestros/ soy origen y orgullo guapireño/ yo soy 28 lo digo en serio, soy nativo, soy del pueblo/ En estos segundos, comenzó el propio montuno, soy caucano, pero también soy valluno/ igual que ustedes, yo me desayuno, con el pesca'o, también se tocar cununo/ desde el puerto mis paisanos cogen barco, cogen lancha, pa' ir al festival que más les trama/ el 28 llegó la verbena, desde noviembre la gente se alista, a arreglar maleta, se compra su pinta/ para ver como se vacila (soy 28, *Rap Folklord*)⁷⁶

Em 2009, saem todos os integrantes iniciais e chegam ao grupo *Alejo*, na marimba, e *Zulia*, a voz feminina que não “rapea” como *Jeniffer*, mas imprime a tonalidade tradicional das “cantoras” do pacífico. *Johan* e *Yao* acompanham vozes melódicas e *El Kapy* continua no “rapeo” e produção musical. *Dj Kany* vai ser o dono do mixer, ele vai tocar os beats e reproduzir os *tracks* do grupo em cada apresentação. São jovens de 15 a 20 anos que passam então a conduzir as criações do grupo.

Produziram outras canções baseadas nos ritmos tradicionais do pacífico sul com letras de sua autoria, tal é o caso de “currulao urbano” e “este ritmo”, processo realizado novamente no estúdio “artesanal” da casa de *El Kapy*. Os jovens da banda mais ligados à região de origem expressam o valor da música do pacífico que domina seus afetos sobre outros ritmos que também gostam (salsa, reggeaton, vallenato), porque sentem que, ao escutá-la, é uma música que “enche a alma, é uma música com a qual a gente se

⁷⁵ Um dos objetivos que nós tínhamos com a banda era fazer conhecer o folclore, demonstrar que no pacífico há muitas coisas para mostrar ao mundo e por isso queríamos fazê-lo através da fusão, que era pôr rap junto com o folclore... nós fizemos um som diferente com nosso estilo e conseguimos torná-lo algo autêntico. Esse era o objetivo: mostrar o folclore por meio da fusão e mostrar que éramos jovens capazes, que podíamos fazer uma mudança. (Testemunho de *Fayer*, grupo discussão com *Rap Folklord*, 2013)

⁷⁶ Tradução livre: “Eu sou de Guapi, um belo povo/sou de Guapi, sou nativo, sou do “povo”/ Sou verbena, matachines (dançante popular, do italiano, mataccino) e antepassados/ sou origem orgulho “guapireño”/eu sou 28, sou nativo, sou do povo. Nestes segundos, começa o próprio “montuno”, sou “caucano”, mas também sou “valluno”/ igual a vocês, eu também como peixe no café de manhã/ também eu sei tocar “cununo” / desde o porto meus conterrâneos pegam barco, pegam lancha, para ir ao festival que mais curtem/ o 28 chegou a verbena, desde novembro as pessoas estão prontas, arrumam as malas, compram suas roupas, para ficar prontos para curtir” (soy 28, *Rap Folklord*, 2013) Audio cedido pelo grupo em formato Mp3

identifica, porque é dos avôs e da família” (depoimento de *Fayer*, entrevista *Rap Folklord*, 2013).

No entanto, pode-se verificar também em seus depoimentos a forte influência da música *Rap e Reggaeton*, sendo referentes para eles os Rappers norte-americanos que fizeram sucesso no começo do século XXI. Como já foi dito, esta música chega através do comércio informal de VHS, CDs e DVDs. Eles também comentam que se relacionam com a música por meio de encontros com seus amigos que moram há muito tempo em cidades como Cali e Buenaventura. Eles relatam o seguinte:

Fayer: la influencia de la música en Guapi se da por los jóvenes guapireños, que viajan a la ciudad y llegan con el cd para mostrar

Johan: sobre todo de Buenaventura “escuchá esta canción” y uno se deja llevar por el ritmo y así llegan las canciones..

El Kapy: exacto, así, llegan.

Entrevistador: y llega del hip –hop sólo la música?

Fayer: no, no, llega ropa, ya uno se quiere vestir así, gorras, uno quería una camiseta que cae hasta las rodillas, pantalones medio rabo, usted me entiende, tenis altos..inclusive todavía hay personas que visten así pero ya ese estilo cambió mucho (grupo de discussão com *Rap Folklord*, 2014)⁷⁷

Dj Kany, que pertenceu à banda *Rap Folklord* até 2011, expressa que não conhecia muito sobre a música do Pacífico, uma vez que ele sempre trabalhou no *mixer* com ritmos urbanos, principalmente o *reggaeton*, a *salsa* e a *bachata*. Seu trabalho está sempre mais focado nestes ritmos, porque são aqueles que mais animam as pessoas em baladas e boates. Em consequência, ele destaca que, para se tornar um bom Dj, é preciso adquirir sensibilidade e domínio do ambiente das discotecas, para saber em qual momento tocar determinada canção e/ou ritmo.

Johan, cantor principal de *Rap Folklord*, manifesta que para ele a música do pacífico nunca lhe inspirou algo tão especial quanto a salsa. Ele começou cantando pop, logo integrando um grupo de *reggaeton* na escola. Atualmente, além do *Rap Folklord*, *Johan* tem um projeto com seu irmão: ambos formam uma dupla de cantores de salsa romântica. Johan se considera 90% “salsero”, ainda que sua família seja do pacífico e

⁷⁷ Tradução livre: Fayer: A influência da música em Guapi se dá pelos jovens “guapireños” que viajam a cidade e chegam com o cd para mostrar/ Johan: sobretudo de Buenaventura.. “escuta esta canção” e a gente se deixa levar pelo ritmo e assim chegam as canções/ El kapy: exato.. assim chega ao povo /Entrevistador: e chega do Hip hop só a música? /Fayer: não, não..chega a vestimenta, já a gente queria vestir assim, bonés, a gente queria uma camisa que caia até os joelhos, calças “médio Rabo”, você me entende, tênis altos.. Inclusive ainda tem pessoas que vestem assim mas já esse estilo mudou muito. (grupo de discussão com *Rap Folklord*, 2014)

em sua casa desde criança sempre escutasse a música desta região. Ele inclusive morou algum tempo no município de *El Charco – Nariño*, lugar de origem de seus pais. Mesmo assim, ele pensa que, com o grupo, começou a compreender e gostar mais da música do litoral pacífico e afirma que falta ainda percorrer um longo caminho para conhecer e dominar todos os seus ritmos.

Para *Johan*, o que mais o inspirou foi a alegria e o sentir da “galera” nos shows, sensação que ilustra ao falar da sua experiência em uma apresentação em 2012, no município de Guapi. Nesse lugar, a empatia com o público foi muito forte pelo modo de ver a forma com que as pessoas viveram esse dia. Já eram 3 horas da manhã e o ambiente de festa continuava no parque do povo. Esse ambiente se intensificou mais ainda, quando o grupo começou a se apresentar. Depois dessa experiência, ele propôs a *El Kapy* compor uma canção que contasse os acontecimentos daquele momento, para ser incluída no novo álbum, objetivo do grupo para o ano de 2013. A canção se chama “corrinche”, uma palavra comum no litoral pacífico sul para fazer referência à energia e à alegria que as pessoas expressam por meio de seus corpos ao dançar, em seus gestos e formas de estar juntos, recriando os vínculos de comunidade e momentos de êxtases ritualizados pela música.



Figura 8 Grupo Musical *Rap Folklore* em gravação “ciudad de Sueños”. Da esquerda para a direita: William (*Herencia de Timbiquí*), Luis, Alejo, Enrique (*Herencia de Timbiquí*), Kapy, Yao e Johan. 2011. Imagem cedida pelo grupo.

Todo o grupo compartilha a ideia sobre a prioridade da música tradicional do pacífico sul no seu estilo *Urban Folclore*. Tal estilo garante a coesão e a originalidade

com os quais visam conquistar um lugar nos cenários populares massivos das principais cidades da Colômbia, coisa que seria muito mais difícil se o fizessem como artistas individuais. Para a maioria dos integrantes, a inspiração é a tradição do seu município Guapi. Ainda que este seja seu lugar de origem, a experiência dentro do grupo tem sido uma redescoberta da cultura do “povo”, traduzida numa estética da diáspora ao incorporar ritmos urbanos. Para outros integrantes, a relação com a música do pacífico dentro do grupo tem sido uma aprendizagem totalmente nova, não porque nunca a tenham escutado, mas porque gostam mais de outros ritmos e estilos.

Yo creo que una de las mayores inspiraciones para el proceso fue el litoral pacífico, si no tuviéramos esas bases del folclor, no podríamos hacer el estilo de letras que realizamos; también influenció mucho nuestras vidas, porque aún siendo del pacífico, vivimos allá, no conocíamos muchas cosas que se hacen allá, entonces, como estamos haciendo música del pacífico, nos vimos en la obligación de investigar, de buscar cosas del pacífico para poder expresarlas en las canciones; de nada ayudaría inventar cosas, que uno hable una cosa del pacífico que no es así. En consecuencias, uno adquirió un conocimiento mayor del “pueblo”(Testemunho do *Fayer*, grupo discussão com *Rap Folklord*, 2013)⁷⁸

Seu estilo *urban folclore* é uma forma de construir seu cotidiano no qual se expressa esse duplo movimento do tradicional ao urbano e vice-versa. O processo de tradução da sua diáspora se ancora na sua experiência cotidiana e consegue uma materialidade na produção musical e em suas letras. Dinâmica visível, por exemplo, na transformação da música “soy 28” na música “ciudad de sueños”, onde, conservando o mesmo ritmo, as letras deixam de referir exclusivamente a Guapi e às práticas típicas dessa região, e são elaboradas em relação com a percepção e expectativas que os integrantes do grupo têm dentro da cidade.

Las temáticas de nuestras letras (hablan) de como las personas vienen del pueblo a realizar sus sueños aquí (en la ciudad), terminan el colegio y vienen a estudiar, otros vienen para trabajar; otras (hablan) de lo que sentimos por ese folclor del sur del pacífico, nuestro sentimiento por ese folclor. Otras (expresan) fiesta, Euforia, la alegría, lo que se vive en el pacífico. Pero actualmente, estamos trabajando con letras más comerciales, el amor por Colombia, por aquello que nosotros hacemos, hay muchas ideas sobre canciones románticas.

⁷⁸ Tradução livre: “Eu acho que uma das maiores inspirações para o processo foi o litoral pacífico: se a gente não tivesse essas bases de folclore, não poderíamos fazer o estilo de letras que nós realizamos; também, influenciou muito nossas vidas, porque mesmo sendo do pacífico, vivemos lá, não conhecemos muitas coisas que se fazem lá, então, como estamos fazendo música do pacífico, nos víamos na obrigação de investigar, de buscar coisas do pacífico para poder expressá-las nas canções; de nada ajudaria inventar coisas, que a gente fale alguma coisa do pacífico que não é assim. Em consequência, a gente adquiriu um conhecimento maior do mesmo povo”. (Testemunho do *Fayer*, grupo discussão com *Rap Folklord*, 2013)

(testemunho de *El Kapy*, grupo de discussão com *Rap Folklord*, 2013)⁷⁹

Mi gente de Rap Folklord ya llegó vamo'ó a bailar / la rumba es de las raíces, marimba, bombo e guasá/aquí en la ciudad de sueños, que contagia el litoral/ espacio que nos integra con amor y humildad/ Llegamos, nos calentamos, folclor urbano, caucano, valluno, nariñense, esto es pacífico/ yo vivo en una ciudad de sueños, soy colombiano orgulloso de mi pueblo/ desde Colombia pa'l mundo entero, muy orgulloso de un pueblo tan bello/ con la marimba recordando mis ancestros, soy pacífico, cultura, soy festejo.

En estos segundo conecto mi rincón con el mundo, soy colombiano-africano de rasgos puros/ igual que ustedes el folclor es mi orgullo/ yo siempre ando con mi marimba y cununo/ soy Colombia igual que tu/ y mi cuerpo se eriza con el berejú/ soy Colombia igual que tú/ sangre caliente demasiado revolú (ciudad de sueños, *Rap Folklord*)⁸⁰

No caso de *Chonta Urbana*, ainda que o valor da música tradicional também ganhe destaque, o modo de criação e produção de suas músicas adquire uma dinâmica distinta, ligada à sua relação cotidiana com os músicos tradicionais do seu município. Para eles, sua música é 100% tradicional, estabelecendo como dinâmica a coleta das canções que escutam nas ruas, nas festas e cerimônias. Eles consideram vital realizar esse exercício de recuperação da memória presente nas canções e traduzi-las para seu estilo, de modo que se conservem no tempo, porque muitas músicas já se perderam. No entanto, eles consultam as pessoas que estejam cantando e perguntam “a quem pertence essa canção?”, e pedem autorização para poder gravá-las. Logo depois, baseados nessa histórias, compõem os versos para serem “rapeados”.

Son historias basadas en las historias de nuestro pueblo, que cantaron los viejos y están por ahí, llegamos donde los abuelos..por ejemplo, llegamos donde la mamá de Yeiner, y le decimos, doña Fau, ella que es de más tiempo, allá que canción usted escuchó de su mamá. Ayhh, mi mamá para hacerme dormir siempre me cantó esta canción – nos la puede cantar? nos parece buena canción, vamos hacerla, usted me

⁷⁹ Tradução livre: “As temáticas de nossas letras [falamos] de como as pessoas vêm do povo para realizar seus sonhos aqui [na cidade]... terminam o ensino médio e vêm estudar, outros vêm para trabalhar; outras [falamos] o que a gente sente por esse folclore pacífico sul, nosso sentimento para com esse folclore. Outras [expressam] balada, “arrechera”, “corrinche”, o que se vive no pacífico. Mas, atualmente, a gente está trabalhando com letras mais comerciais, o amor pela Colômbia, por aquilo que nós fazemos... há muitas ideias sobre canções românticas.” (testemunho de *El Kapy*, grupo de discussão com *Rap Folklord*, 2013)

⁸⁰ Tradução livre: “A galera de *Rap Folklord* chegou, vamos dançar/ a festa é das raízes, marimba, bombo e guazá/ aqui na cidade de sonhos que contagia ao litoral/ espaço que nos integra com amor e humildade/ viemos a impor um ritmo que contagia o litoral. Chegamos, nos esquentamos, folclore urbano, caucano, chocoano, valluno, nariñense, isto é pacífico. Eu moro numa cidade de sonhos, sou colombiano, orgulhoso do meu povo/ desde Colômbia para todo o mundo, muito orgulhoso de um povo tão belo/com a marimba lembrando meus antepassados, sou pacífico, cultura, sou celebração. Nestes segundo conecto meu canto com o mundo, sou colombiano, africano, de rasgos puros/ igual que vocês o folclore é meu orgulho/ eu sempre tenho minha marimba e cununo/ sou Colômbia assim como você/ e meu corpo arrepia com o berejú/ sou Colômbia assim como você/ sangue quente, revolú demais.” (ciudad de sueños, *Rap Folklord*) Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=vG6pO7BOgog> e <http://www.youtube.com/watch?v=3RmOHsoIGf0> Acesso em: 06/02/2014.

entende? nosotros escuchamos por ejemplo “el guatín”, uno escucha los viejos cantando esa canción en la calle y uno pregunta con quien puede hablar . Hable con tal persona que ella sabe – y esa canción qué? – esa canción nosotros la hicimos en un paseo – vacano, será que nosotros la podemos hacer a nuestro estilo? – sí, muchachos, háganla. Nosotros siempre nos enfocamos en eso, en las historias de los viejos, porque la única forma de plasmar nuestra historia es recopilando la historia de los más viejos, porque uno viene de un lugar de donde es muy difícil todavía escribir un libro...Hay muchas historias ya perdidas, porque los que conocen ya murieron y hoy uno no quiere que eso ocurra, la única forma es pedir autorización, recopilar y gravar canciones, por eso la mayoría de nuestras canciones son temáticas tradicionales, de nuestros ancestros. (depoimento de *Smile*, grupo de discussão com *Chonta urbana*, 2013)⁸¹.

Fica difícil saber se esta dinâmica, agora que estão longe de seu município, vai mudar devido a seu pouco tempo na cidade e às dificuldades que têm enfrentado para começar com sua nova produção. Eles sempre deram relevância às músicas tradicionais: “se você escuta um álbum nosso de 10 canções, 9 são letras de histórias do povo, dos mais velhos”. De sua nova produção só se pode escutar parcialmente uma canção (negro), que foi praticada pelo banda depois do grupo de discussão. Nesse momento, também foi possível atestar o que foi dito por *Yeiner* nesse encontro: o valor que tem para ele levar os sons da marimba aos programas do computador porque é mostra de sua criatividade coletiva. Essa situação foi comentada por ele do seguinte modo:

Se hace algo tan bonito, que me parece tan bueno, que es que se trata de imitar los instrumentos tradicionales en el computador, por ejemplo, 6 x 8 hacer eso en el computador no es nada fácil, hacer el bombo golpeador, hacer el cununo que repica, hacer el cununo q tapa, desde el principio nos toca ejecutar el instrumento y quien está en el computador tiene que ir siguiendo esa pauta musical... (Depoimento de *Yeiner*, grupo de discussão com *Chonta Urbana*, 2013)⁸².

⁸¹ Tradução livre: “São histórias baseadas nas histórias de nosso povo, cantaram os velhos e estão por aí.. a gente chega onde os avós...por exemplo, chega onde a mãe de Yeiner, e lhe fala dona Fau, ela que é de mais tempo: “lá que canção você escutou da sua mãe?”. “Ayhh minha mãe para me fazer dormir sempre me cantou esta canção..” “pode nos cantar?” “Parece-nos uma boa canção, vamos fazê-la.” Você me compreende? Nós escutamos, por exemplo, “El guatín”; a gente escuta os velhos cantando essa canção na rua e perguntamos: “com quem nós podemos falar?”. “Fale com tal pessoa que ele sabe.” “E essa canção, que é?” “Essa canção nós a fizemos num passeio”. “Ótimo, será que nós podemos fazê-la a nosso estilo?” “Sim, rapazes, podem fazê-la.” Nós sempre nos enfocamos nisso, nas histórias dos velhos, porque a única forma de plasmar nossa história é recopilando a história dos mais velhos, porque a gente vem de um lugar onde é muito difícil gravar e mais difícil ainda escrever um livro... Há muitas histórias já perdidas, porque os que conhecem já morreram e hoje a gente não quer que isso aconteça, então a única forma é pedir autorização, recopilar e gravar as canções. Por isso a maioria de nossas canções são sobre temáticas tradicionais, de nossos ancestrais” (depoimento de *Smile*, grupo de discussão com *Chonta urbana*, 2013)

⁸² Tradução livre: “A gente faz uma coisa tão bonita, que eu acho tão legal, que é tratar de imitar os instrumentos tradicionais no computador, por exemplo o ritmo da marimba, o bombo, o cununo que “repica”, o cununo que “tapa”... desde o princípio a gente tem que interpretar o ritmo no instrumento e quem está no computador tem que seguir essa pauta musical...” (Depoimento de *Yeiner*, grupo de discussão com *Chonta Urbana*, 2013)

Todo eso nos ha llevado por la limitación q hemos tenido para grabar, nos tocó volvernos unos maestros para los programas porque no hay la posibilidad de nosotros con un computador y conectando por allá mismo el cable para el micrófono grabar una batería en vivo, si me entiende, ya toca imitarla en lo virtual, lo mismo los instrumentos. y hacer todo lo que suena con la mano allá (en el computador), veeh, un reto vea!! (Depoimento de *Smile*, grupo de discussão com *Chonta Urbana*, 2013)⁸³.

O encontro dos jovens na cidade, de acordo com as experiências particulares de cada um deles, acontece dentro dos ritmos que esta impõe e está fortemente marcado pelas condições socioeconômicas, que os obriga a estabelecer prioridades e, às vezes, a deixar em segundo plano os projetos coletivos. Mesmo assim, “a atividade musical ‘salva’ o grupo de uma total frustração em relação à monotonia vivida diariamente e promove momentos de euforia e curtição.” (Weller, 2011, p.74).



Figura 9 Grupo Musical *Chonta Urbana*. Segundo lugar na Categoria livre, Festival Petronio Álvarez 2013 Imagem disponível na página de Dj Smile: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=63432223256645&set=pb.100000366188115.-2207520000.1391743937.&type=3&theater>>.

Por outro lado, a relação com a música na cidade é uma continuidade dos modos de vida de seu município de origem. Eles articulam a música na sua cotidianidade enquanto uma forma de socialização, de tecer laços, mas também de materializar sua

⁸³ Tradução livre: “Tudo isso acontece pela limitação que temos para gravar, a gente teve que se tornar uns maestros para os programas: não temos a possibilidade de gravar como num estúdio, gravar os instrumentos ao vivo, você me compreende? temos que imitar com o virtual, o mesmo com os instrumentos, e fazer todo o que soa lá (no computador).” (Depoimento de *Smile*, grupo de discussão com *Chonta Urbana*, 2013)

criatividade e traçar um horizonte de possibilidades, o qual cada dia se apresenta mais difuso e incerto para seu futuro. Essa incerteza das expectativas de vida deve-se à predominância de um *ethos* da guerra ou dos projetos de desenvolvimento de políticas neoliberais impulsionados pelos governos e pelas multinacionais: situação que se vive na região rural, mas que é extensiva às cidades.

Vemos assim como a cotidianidade destes jovens não só gera práticas de encontro e de estar juntos que os convoca por diferentes motivos - um deles indiscutivelmente o gosto pela música -, mas também permite a reinvenção do que é concebido como comum, para se inserir como seres particulares de fala, diante de uma sociedade que os estigmatiza por suas práticas. A música é uma expressão criativa dos jovens por meio da qual se evidencia uma partilha sensível do comum, quer dizer, uma partilha que faz com que se enunciam como seres “entre”, como seres que ora se aproximam, ora se distanciam de uma identidade atribuída e de uma socialidade “naturalizada”, dando forma a um horizonte inédito no qual inscrevem seus corpos e suas vozes, seus registros e formas de se nomear, configurando outros modos de estar em comunidade.

Esta cena manifesta um processo criativo, em que se fazem visíveis tensões entre sua memória, práticas tradicionais e os relatos de circulação global nos quais se criam formas de socialidade. Faz-se evidente “uma poesia que poderíamos chamar de doméstica, intimista, no sentido simples do termo. É uma poesia do cotidiano, que supera e engloba o domínio estético, trata-se de uma poética totalmente imersa nos costumes de todos os dias” (Maffesoli, 1984, p.154).

Destaca-se dentro da experiência destes jovens o papel da sua sensibilidade nas práticas comunicativas e expressivas com as quais criam cenas para ritualizar o espaço-tempo da razão comunicacional, que impõe formas de viver dentro da cidade e das dinâmicas da guerra, que se tornou âmbito de socialização para a maioria dos jovens de setores populares. Nesse sentido, a experiência destes jovens e seus rituais talvez ajudem a neutralizar a idéia ainda vigente do papel da violência na história colombiana, e que, para Salazar (1998, p.116), “cumpriu (cumpre) em parte a função construtora de territórios e sujeitos, o que permitiu a um segmento de jovens ter rosto diante da sociedade”.

A seguir exploramos como as orientações coletivas das bandas são interpeladas por outras instâncias, tanto cotidianas como institucionais, sendo mediação na

configuração de um campo de conflito de sentidos, produzidos no seu processo dentro da cidade.

4.4 Os embates no processo de construção coletiva: há um movimento musical afrodescendente urbano?

O estado atual de *Rap Folklord* está reconfigurando um campo de conflito no qual aparece o interesse de conquistar um espaço dentro do mercado e da indústria musical. Nesse sentido, eles estão começando a explorar ritmos populares massivos de reconhecimento nacional ou instrumentos como o acordeom, o que gera um aprofundamento das discussões, principalmente no momento em que estão diante do computador criando os beats com o interesse de não abrir mão do seu estilo. Esta situação foi percebida numa discussão de *Luis* com *Johan* e *El Kapy* sobre a nova canção em produção chamada “amo Colômbia”. *El Profe* alegava que a entrada dos beats era similar à produção feita pelo grupo *Chocquibtown*. Ele também afirmava que uma parte do “rappeo” parecia imitar “Slow”, uns dos rappers desta banda.

Este novo campo que se configura pelos avanços do grupo, obrigado a superar cenários e conquistar outros, também coloca as concepções de cada indivíduo que o integra, assim como as dinâmicas próprias que compõem este campo mediado já por várias instâncias, sobretudo quando a idéia é ganhar visibilidade e dominar um segmento na indústria cultural para afiançar sua proposta e garantir sua permanência dentro da mesma. Para onde vai o grupo? Quais são seus objetivos? Quais são suas estratégias? Essas são perguntas tácitas que rondam o grupo e os instigam a planejar seu futuro como banda, gerando uma situação totalmente nova, sobretudo se considerarmos que a dinâmica do cotidiano os encaminha, cada dia mais, para uma profissionalização. Nos depoimentos de um dos integrantes do grupo, mais interessado neste aspecto, aparece assim exposta esta questão:

la fusión que se está haciendo es tomar ritmos de diferentes lugares y sitios del mundo, en el caso de aquí de Colombia es la música del pacífico sur y norte, y también lo combinamos con otros ritmos como el rap, dancehall, con eso intentamos de impulsar un poco mas nuestra cultura, por medio de esa fusión se pueda conocer, así como ocurrió con Carlos Vives y el vallenato, que sacó un vallenato más comercial y luego que hicieron los demás vallenateros empezaron a sacar y se devolvieron un poco más a la raíz, pero pionero fue Carlos Vives, por lo menos Chocquibtown, cogió y metió la marimba ahí, el grammy y toda la cosa, eso nos favorece mucho porque eso nos abre una puerta para nosotros, entonces una vez que nosotros podamos hacer, que logremos hacer todo este movimiento porque no sólo nosotros venimos haciendo esta música, vienen otros grupos, cuando logremos

hacer eso que fue lo que hicieron los puertorriqueños con el reggaetón, aunque sucedió con ellos que saturaron el mercado..acá estamos intentando hacer como ellos, cuando logremos ese movimiento ya más de uno que va escuchar una fusión de donde será que viene eso que hacen allá, entonces ellos van a buscar la raíz, cómo llegó la marimba aquí, cuáles son los ritmos tradicionales (testemunho de Alejo, grupo de discussão com *Rap Folklord*, 2013)⁸⁴

Neste testemunho surge a questão da profissionalização do grupo, tendo como referência outros processos de música colombiana, tal é o caso do vallenato, que de ritmo tradicional da costa norte da Colômbia passou a ser escutado quase em todo o território nacional. Para isso, consideram que seu estilo “folclore urbano” deve-se tornar um movimento que articule outros grupos que estão explorando as misturas do ritmo do pacífico, porque é a forma de continuar abrindo o horizonte de possibilidades que garante a existência dos grupos.

Mesmo assim, não é fácil articular uma proposta deste tipo: as tentativas durante os primeiro três meses de 2013 (período em que foi realizado o trabalho de campo) para começar algum plano de trabalho ficaram às vezes em esboços. A iniciativa tomada a esse respeito por *Rap Folklord* deu lugar a uma série de reticências e diferenças entre as concepções que os integrantes do grupo sustentam, sobretudo as discordâncias entre o diretor e *Alejo*. O interesse de *Alejo* na profissionalização ligada ao sucesso comercial se afasta do propósito geral de *Rap Folklord* de construir um processo que resgate as tradições culturais do pacífico sul. Porém, em meio às diferenças, convergem ao considerarem essencial a construção de um “movimento” que una as músicas negras e as diferentes misturas de ritmos que os jovens estão constantemente criando, incluindo dentro dessa ideia alianças com *Chonta Urbana*, uma vez que é o grupo mais próximo deles no momento. *Alejo* continua trabalhando junto ao grupo cada vez que é possível, pois como “marimbero” oficial é considerado “peça chave” no processo atual de *Rap Folklord*, que sempre considera bem-vindo seu conhecimento para melhorar a qualidade musical em relação com os ritmos tradicionais.

⁸⁴ Tradução livre: “A fusão que a gente está fazendo consiste em tomar ritmos de diferentes lugares e sítios do mundo, no caso aqui da Colômbia é a música do pacífico sul e norte, e também combinando com outros ritmos, rap, dance hall... Com isso, tentamos impulsionar um pouco mais nossa cultura. Por meio dessa fusão se pode conhecer, assim como aconteceu com Carlos Vives e o *Vallenato*, que cantou um vallenato mais comercial e logo que fizeram os demais *vallenateros* começaram nesse estilo. Mas o pioneiro foi Carlos Vives, então, é o que está acontecendo agora... Chocquibtown usou a marimba, ganharam o Grammy... isso nos favorece muito, porque eles abriram uma porta para nós. Então, uma vez que nós podemos fazer, que tenhamos sucesso em todo este movimento, como fizeram em Puerto Rico com o Reggaeton...mas com eles aconteceu que saturaram o mercado. Porque não só nós estamos fazendo esta música, vem outros grupos, quando tivermos sucesso com esse movimento, já várias pessoas vão escutar uma fusão, então, vão procurar a raiz, como chegou a marimba aqui, quais são os ritmos tradicionais” (testemunho de Alejo, grupo de discussão com *Rap Folklord*, 2013)

A proposta inicial de *Rap Folklord* tem como intuito desenvolver um Festival de música do pacífico na cidade de Popayán, localizada no departamento de Cauca, por ser a capital da região que integra os municípios de Guapi, Timbiquí e Lopez de Micay. Esses três municípios concentram a maioria das tradições culturais do pacífico Sul, o que significa que este departamento recebe uma verba mais alta por parte do governo para a criação de políticas de conservação destas tradições.

A esse respeito *Chonta Urbana* tem a mesma percepção de *Rap Folklord* e compartilham a mesma ideia de criar outras vias e estratégias de promoção e circulação de suas músicas. Eles questionam radicalmente tanto o Festival *Petronio Alvarez* como o pequeno “protagonismo” do litoral pacífico em cidades como Popayán, que deveria acolher os municípios onde se concentram as expressões das músicas do pacífico sul, principalmente quando são consideradas patrimônio imaterial da humanidade.

Tenemos la marimba y las músicas del pacífico sur declarada patrimonio inmaterial de la humanidad y para eso hay unos recursos IVA. lo cual yo pienso y sigo diciendo que están muy mal administrados. Los recursos IVA deben impactar directamente a los grupos y personas que hacen música de marimba porque son para eso. Pero por ejemplo el año pasado se hizo la entrega de los recursos IVA (la telefonía celular da un aporte del 20% para los lugares que tienen patrimonio inmaterial, en este caso el cauca tiene dos patrimonio inmaterial que son las marimbas de chonta y la semana santa) entonces los recursos del IVA se tienen que dividir en las dos partes que son aproximadamente 450 millones de pesos, significa que la mitad es para los tres municipios del cauca que tienen la manifestación y la otra mitad para Popayán, en estos momentos no sabemos cuántos recursos está teniendo Guapi, cuanto Timbiquí, cuanto López de Micay y que están haciendo en realidad con eso. Porque el impacto no se ha mirado, el patrimonio no crece, no se ve que las escuelas de música estén trabajando. (depoimento de *Yeiner*, grupo discussão com *Chonta urbana*, 2013)⁸⁵

Rap Foklord também argumenta que o Festival realizado em Cali não garante a permanência dos processos musicais dos grupos ganhadores do festival *Petronio Álvarez*. Sua proposta é solucionar esta fragilidade gerando possibilidades para que a trajetória dos participantes não seja eventual. Suas estratégias consistem em estimular os

⁸⁵ Tradução livre: “Temos a marimba e as músicas do pacífico sul declaradas patrimônio imaterial da humanidade e para isso há recursos; os quais, eu penso, e continuo a dizer, estão muito mal administrados. Estes recursos devem impactar diretamente os grupos e pessoas que fazem música de marimba, porque são para isso. Mas, por exemplo, no ano passado (2012) se fez a entrega dos recursos para regiões que têm patrimônio imaterial, neste caso o Cauca, tem duas manifestações: semana santa e as músicas do pacífico, o que são aproximadamente 450 milhões de pesos que devem divididos: a metade vai para Popayán, por ter a semana santa, e a outra metade vai para os três municípios que têm esta manifestação das músicas do pacífico. Nestes momentos não sabemos o que estão fazendo com isso. Porque eu não vejo o impacto, não se vê as escolas de música em andamento” (depoimento de *Yeiner*, grupo discussão com *Chonta urbana*, 2013)

ganhadores outorgando-lhes um “manager” (empresário) e garantindo shows nos carnavais (*festivales*) dos municípios do pacífico sul. Esta dinâmica só gerou duas reuniões no mês de fevereiro de 2013. Logo depois disso, *Alejo* continuou desenvolvendo a proposta com seu irmão. *Luis* articulou suas ideias na construção de um projeto para a criação de um Festival Afro, ao lado de um ilustrador e um micro-empresario, organizador de eventos e logística. Seu projeto, chamado “Afro-pacific”, integra a tradição gastronômica, a música e a moda.



Figura 10 Grupo Musical *Rap Folklord*. Convidados especiais em Festival *Petronio Álvarez* 2013. Imagem disponível na página de *Facebook* do diretor da banda: <<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=532719066809360&set=t.531005324&type=3&theater>>

Chonta Urbana, por sua vez, quer apontar sua proposta para cidades como Medellín e Bogotá, dados os vínculos que *El Rede* construiu nesta cidade e o contato de *Yeiner* com a Ministra da Cultura. Para eles, assim como para *Rap Folklord*, a estratégia seria criar um “pacote de serviços” com várias bandas, que consistiria em oferecer diversos tipos de shows com apresentações segundo o interesse do cliente: por exemplo, um show só com faixas, outro com músicos ao vivo, e outro com músicos e dançarinos ao vivo. No entanto, pensam que a melhor via é o Ministério da Cultura e não as prefeituras dos municípios do Pacífico Sul. A pouca legitimidade das instâncias institucionais locais tem a ver com o abafamento dos processos culturais nos mecanismos burocráticos, que se têm estruturado em práticas “clientelistas” que promovem altos níveis de corrupção. Por outro lado, *Chonta urbana* também acha um

inconveniente o pouco interesse e a desorganização dos músicos do pacífico para se manifestar e exigir seus direitos.

Ya me cansé de que abusen del poder, jugando con el pan de cada día/
lo que sale del bolsillo, dinero, mucho efectivo, no se preocupan por
cosas que si tienen sentido/ qué pasa? – siéntate y mira lo que pasa, la
problemática de un pueblo que arde en llamas, no ando con promesas
de cambio ni mucho menos, pero es hora de meter el pecho para
mejorar esto..(El ratón, *Chonta Urbana*)⁸⁶

No primeiro trimestre de 2013, no que diz respeito a *Rap Folklord*, o campo de embates se configurou também em relação com instâncias externas institucionais, tal é o caso do papel desempenhado pela Secretaria de Cultura da Prefeitura da cidade de Cali na trajetória do grupo. Depois de insistir em repetidas ocasiões, o diretor da banda conseguiu uma reunião com a Secretária da Cultura para chamar a atenção sobre os acordos e compromissos ainda não concluídos por parte da prefeitura.

Atendendo ao chamado do diretor da banda, a Secretária deixou encarregada da situação a área de Indústrias Culturais. Combinou-se com eles uma estratégia de comunicação e promoção materializadas na produção publicitária de uma “brochure”⁸⁷. O diretor enviou vários documentos que retratavam a história, a perspectiva e a trajetória do grupo, assim como um pequeno arquivo audiovisual (fotos e áudio), como “carta de apresentação”.

Depois de conhecer o material, a coordenadora da área de Indústrias Culturais da Secretaria de Cultura insistiu em mudar o tom e a perspectiva do grupo, sugerindo que se tornasse uma marca comercial. Aquilo que estava expresso nos documentos reunidos pelo diretor não poderia, segundo ela, ser utilizado como uma estratégia promocional que os impulsionasse para conquistar a indústria musical. O grupo ficou encarregado de reescrever um texto de caráter publicitário, mas até hoje não foi possível conseguir verba para reproduzir esse material. O que foi sugerido agora pela área de Indústrias Culturais da Prefeitura é que eles participem com um projeto de uma convocatória pública que estimula diferentes propostas culturais.

Outro compromisso que faz parte do acordo é a produção de três canções com os *Estúdios Takeshima*. Segundo *Luis*, os diferentes compromissos dos músicos da banda e

⁸⁶ Tradução livre: “Estou cansado que abusem do poder, jogando com o pão de cada dia/ o que sai do bolso é dinheiro demais, não se preocupam por coisas que se faz sentido/ o que acontece? olha o que acontece! a problemática de um povo que arde em fogo/ eu não estou com promessas de mudanças, mas já é hora de melhorar isto.” (El ratón, folclore tradicional, arranjos e rimas originais de *Chonta Urbana*. Disponível em: <<https://myspace.com/chontaurbanapacifico/music/songs>>, acesso em 23/01/2014.

⁸⁷ Formato publicitário que tem a função estratégica de informar, promover e posicionar no mercado uma empresa, indústria ou marca.

a falta de dinheiro para cobrir as demandas do dia a dia no intervalo da produção transformam este processo numa situação difícil. Por enquanto, o grupo decidiu gravar as canções no estúdio de um amigo de *El Kapy* e solicitar que o dinheiro que a prefeitura ia investir seja endereçado para outras necessidades do grupo, mas a resposta da instituição foi negativa.

No começo, a Secretaria de Cultura deu sinal verde para eles gravarem as 7 canções que compõem seu álbum. No entanto, os *Estúdios Takeshima* alegaram que o compromisso envolvia apenas a gravação de três canções. O grupo pensou então em utilizar o tempo designado a esta atividade para gravar todos os instrumentos e as vozes, quer dizer, realizar nos *Estúdios takeshima* a primeira fase de produção, sendo que a montagem, edição e mixing poderiam ser feitos no estúdio de um amigo de *El Kapy*. Esta proposta feita por *Rap Folklord* surgiu, porque eles consideram que a elaboração de um álbum com sete canções é mais produtiva e significativa para o grupo. Por sua vez, a proposta tem também o interesse e o objetivo de eles serem os encarregados dos arranjos finais da produção.

Ambas as bandas acham o cenário midiático relevante para impulsionar seus projetos e ganhar visibilidade em outras cidades que possam garantir seu sucesso musical. *Chonta Urbana* lembra que, em 2009, foram contatados pela revista *Shock*, especializada em música e que promove, a cada ano, os prêmios *Shock* para o reconhecimento dos artistas nacionais. Para eles foi uma grata notícia, porque comumente os interessados devem realizar um processo de seleção para tornar possível sua participação. Mas com *Chonta Urbana* aconteceu o contrário: os organizadores ligaram para *Smile* lhe informando que tinham conhecido a banda através da internet, em *Jimdo* e *Myspace* e que, como sua proposta musical se encaixava nos critérios de seleção dos prêmios, sua participação estava garantida.

Como parte do processo para se tornar vencedores da categoria na qual foram nomeados, o grupo devia conseguir o maior número de votos, mas infelizmente isso não aconteceu. Mesmo assim, o grupo destaca este cenário como vital para sua trajetória, porque foi uma situação que não esperavam. Nunca tiveram explicação alguma de como ganharam a atenção da revista *Shock*, mas acham que foi algo além da internet que os projetou para espaços mais amplos de visibilidade, como as diferentes entrevistas que concederam a programas de televisão de transmissão nacional .

Por sua vez, *Rap Folklord* tentou se inscrever, no começo de 2013, em um *reality show*, gerando novamente opiniões divididas sobre a participação ou não dentro

deste cenário midiático. Para um deles, não era um espaço estratégico, nem legítimo dado o nível alcançado pelo grupo depois do Festival *Petronio Alvarez*. Para este evento, deviam fazer um processo de seleção local, para conseguir avançar para a etapa seguinte na cidade de Bogotá. No entanto, a negativa de um integrante em se apresentar frustrou o interesse da maioria dos outros jovens.

Contudo, até agora parece que estes cenários de ampla visibilidade não são suficientes para que os grupos consigam uma estabilidade a partir de seus projetos para se tornarem sustentáveis. Tirando a participação no *Petronio Alvarez*, a apresentação em algumas boates como estratégia de promoção e o programa do Ministério da Cultura “*Compartiendo Territorio*”, estes jovens não encontram cenários de divulgação que lhes garantam sucesso e os projetem a nível nacional. Para *El Rede* é vital uma conexão com a capital da Colômbia, Bogotá, que tem consolidado um mercado de serviços de shows musicais diversos devido a seu caráter metropolitano que mobiliza variadas urbanidades.

Ele também destaca o uso das redes sociais para se conectar a diversos festivais internacionais. Faz ainda referência à necessidade de explorar esses tipos de eventos pela internet, mas afirma que é preciso alguém com as habilidades e a disposição necessárias. Ele salienta o potencial destas ferramentas ao se referir a artistas de *World music*, que têm um nível muito alto de shows ao redor do mundo, algo invejável para qualquer artista do *mainstream* musical. Porém, as dificuldades para a exploração destes cenários globais são evidentes em ambos os grupos. Há uma tendência do sector de músicos em geral a depender dos circuitos tradicionais-institucionais e burocráticos para criarem “cenários” de massificação e visibilidade, o que limita a criação de estratégias para a sustentabilidade de seus projetos.

A reflexão aqui desenvolvida mostra um campo de embates que perpassa as experiências destes jovens, evidenciando as dificuldades que vivenciam ao se relacionarem com diferentes âmbitos (institucionais, como a prefeitura, cotidianos como as discussões internas das bandas, condições socioeconômicas, ligadas ao mercado laboral que tornam difícil a mobilidade na cidade, a mídia). Esta relação da música e dos jovens com instâncias institucionais demonstra o caráter homogeneizante da ordem policial que tenta adequar as realidades sociais por ela não pressupostas a seus regimes consensuais e registros de enquadramento de sentidos, apagando as possibilidades diversas de ser e estar em comunidade.

Desta forma, se torna cada vez mais difícil que os jovens negros, músicos e migrantes se posicionem como sujeitos de fala, principalmente quando seu agir fica definido em cenários burocratizados e instrumentalizados de participação. Portanto, cada vez que o social se manifesta, gerando ruído num sistema de sentidos ou regime de enunciação inflexível, gera-se discussão acerca dos obstáculos criados para separá-los da política, de sua participação na discussão dos assuntos comuns. As experiências aqui relatadas são uma amostra, por mais mínima que seja, de uma busca por modos de subjetivação outros. Ao criar cenas (as diversas manifestações descritas ao longo deste capítulo: produção musical, de eventos, de encontros cotidianos, de investir no seu corpo, linguagens e gírias), os jovens produzem gestos poéticos para traduzir seu mundo e partilhar/reconstruir o comum. Pode-se dizer que os jovens migrantes negros “configuram uma maneira de ser em oposição a uma identidade atribuída, combinando modos de vida que supostamente pertenceriam a identidades separadas” (Gómez & Marques, 2013, p. 11).

O intuito deste capítulo foi mostrar como as manifestações culturais dos jovens, além de mobilizar sentidos particulares, também propõem registros sensíveis a partir dos quais apresentam seu mundo ao outro, relação que se estabelece de maneira conflituosa quando a ordem consensual condiciona e modula esses sentidos para conseguir adequá-los aos fins da racionalidade instrumental do mercado global. Assim, a produção cultural destes jovens, seus modos de fazer, que irrompem entre a dicotomia de “excepcionalidade” da arte e “o ordinário” do trabalho, demonstram que eles possuem corpos “indeterminados”, deslocados de sua ocupação exclusiva em direção a uma forma de vida mais autônoma e singular. As músicas revelam que eles enfrentam situações opressoras impostas pela ordem simbólica consensual, que apresenta constantemente estratégias para retorná-los ao lugar de sua atividade exclusiva, aquela que nega sua capacidade de “fazer” e os excluem da participação no comum.

Contudo, temos que nos perguntar sobre a possibilidade das cenas conseguirem se apresentar na sua particularidade perante os registros homogeneizantes do “consenso policial”, sendo sua visibilidade só uma adequação aos fins da racionalidade instrumental do mercado global. Hoje é mais explícita a instrumentalização das músicas negras em estratégias da agenda pública e institucional, chaves na mediação de assuntos internacionais geopolíticos como a aliança do pacífico (2012).

De modo que se faz mais relevante conceber o agir das culturas juvenis negras como um campo conflituoso, nas articulações entre comunicação, estética e política. É

sob esse aspecto que a questão a ser enfrentada seja menos a de abrir o debate sobre “as representações adequadas para esses jovens se fazerem visíveis”, e mais aquela que trata da configuração de partilhas sensíveis que proponham outros lugares de se colocar os corpos e vozes, em um gesto desafiador constante à ordem vigente, ainda que esta pareça pouco se alterar diante das rupturas promovidas por esses jovens atores do cenário musical e das cenas políticas dissensuais.

Considerações finais

O exercício de refletir sobre jovens afrodescendentes na Colômbia e o lugar significativo que a música ocupa nas suas formas de se encontrarem, de viverem juntos e de se construírem como sujeitos, implicou um esforço de dialogar e questionar concepções da cultura e da política manifestas em diferentes âmbitos do social.

Uma indagação pela cultura popular-massiva remete a uma concepção que a pressupõe como uma relação deformada em dois sentidos: primeiro, ao colocar os sujeitos de uma sociedade no lugar de reprodutores da mesma estrutura que gera as condições de opressão e alienação nas quais estão mergulhados, impedindo as transformações políticas e de luta por justiça social. E, segundo, como ameaça, um excesso e dano da ordem secular moderna que impedem o desenvolvimento de uma concepção universal e teleológica de civilização.

Sob esse aspecto, em termos gerais, as estratégias das agendas dos movimentos sociais têm sido caracterizadas equivocadamente como um exercício pedagógico de “libertação das consciências”, que mostraria a direção certa para a emancipação, o que na práxis acaba caindo na mesma lógica conservadora das elites, que tanto questionam. Tais estratégias supõem que os oprimidos, os “subalternos”, os “resíduos da modernidade”, são sujeitos passivos, incapazes de se ocupar dos assuntos políticos. Por outro lado, essa lógica também acaba por reivindicar uma cultura popular que se conserva em estado puro, autônomo e incontaminado, à margem de qualquer contato com os processos sociais e culturais que constituem uma trama complexa da história da América Latina.

Imbuídos desse “aristocratismo intelectual”, muitas vezes direcionamos nossa práxis e assumimos o caminho da pesquisa a partir do lugar confortável de corroborar nossos pressupostos com a realidade e afirmar a certeza de nossas expectativas. Nossa reticência com relação ao “objeto” empírico deste trabalho devia-se, inicialmente, ao fato do tema nos interpelar de um jeito que não dizia muito para nós, pois não se encaixava em nossos pressupostos. Foi difícil admitir que o que estava acontecendo no trabalho de campo era um questionamento ao modo de proceder do pesquisador que não queríamos considerar. Não estaríamos transformando nossa fala sobre o outro num discurso estéril, que só afirma um lugar privilegiado a partir do qual nos lamentamos e denunciemos a perplexidade da “massa”, operando na “esquizofrênica” concepção de afirmação e negação, ao mesmo tempo, do povo como sujeito social?

Baseados nesse tipo de perguntas confiamos em aproximar duas perspectivas com enfoques e percursos epistemológicos distantes, mas que, no fundo, compartilham nossa mesma preocupação: entender o processo de ação dos sujeitos na sua busca por significar o mundo que enfrentam, padecem, vivem. Como olhar para as formas de agir e de se manifestar dos sujeitos que não sejam interpretadas como mero reflexo das forças da estrutura num mundo de inédita circulação-profusão de informação e símbolos? O desenvolvimento de nossa pesquisa significou um exercício de reflexão e deslocamento epistemológico para achar outras questões que nos permitissem traduzir os mundos destes jovens, considerando, por sua vez, a capacidade criativa que perpassa suas práticas culturais, sendo esses mundos o eixo de discussão e diálogo, tanto com nossos propósitos como com suas diversas formas de conceber sua realidade e relatar as situações vividas como migrantes negros do litoral pacífico.

De fato, com o percurso já realizado pela diversa bibliografia de estudos sobre jovens na América Latina e nossa escolha de uma perspectiva comunicacional a partir do mapa das mediações e dos processos de interculturalidade, buscamos destacar o âmbito da comunicação como um lugar de interação social e de produção de sentidos que está ancorado a dinâmicas amplas não referidas exclusivamente à mídia. Pelo contrário, a comunicação para nós mostra um campo de embates de uma razão instrumental e homogeneizadora do mundo, com a diversidade de racionalidades/afetividades que remete a múltiplos sistemas de representação, temporalidades ambíguas e à continuidade e descontinuidade de dinâmicas sociais que compõem toda a trama híbrida cultural Latinoamericana.

Ao nos aproximarmos da realidade destes jovens, constatamos que o âmbito da música faz parte dessa diversidade criativa, que enfrenta as situações e condições de apagamento das diferenças, através das relações que tecem ao se encontrar. A música é um lugar de construção de linguagens próprias, performances corporais e de produção cultural. Os jovens, no seu papel de criadores de “obras”, comunicam, enunciam as vivências e os lugares anônimos para significar sua cotidianidade como músicos, migrantes e negros. Assim, o campo da comunicação, sob a perspectiva adotada, busca dar relevância ao agir e às manifestações dos sujeitos quando é interpelado por outros discursos, instituições e contextos, se revelando no conjunto de mediações que caracterizam essas dinâmicas conflituosas e potencialmente políticas.

O caminho proposto foi o de ver os sujeitos dentro de um campo de comunicação definido amplamente como lugar de conflitos e questionamentos a uma

ordem empenhada em adicioná-los num ambiente anti-séptico de cenários estabelecidos, ganhando destaque seus depoimentos e produção musical como práticas estético-comunicacionais e políticas. Portanto, ao contrário de outros percursos de estudos sobre jovens e comunicação, o intuito não foi ver como os jovens são representados na mídia, nem quais são os gêneros e os formatos nos circuitos de produção-consumo disponíveis aos jovens. Para nós, este enfoque centra-se mais no conjunto de dispositivos em que eles estão inseridos, do que nos seus modos de agir e de expressar sua particularidade num contexto específico.

A comunicação adquire uma dimensão de reconhecimento social, quando deixa de ser associada só a meios e *aparatos* e se centra no conjunto de interações sociais, nas práticas comunicativas, evidenciando a capacidade de fala dos sujeitos para traduzir seu mundo para outros. Sob esse viés, é possível construir o questionamento de uma razão comunicacional instrumentalizada pelo mercado global. A perspectiva que aproxima a estética da política nos ajuda a conferir relevância ao papel do comunicacional como um campo de embates e lutas pela reinvenção dos sentidos que ordenam o comum a todos, aparecendo no cerne dessa dinâmica a ação dos sujeitos como “criadores”, capazes de nomear as coisas, reelaborando o mapa sensível para inserir outros horizontes e formas de partilhar a comunidade, de colocá-los à disposição de outros para significar seus mundos, o que acontece na experiência mesma dos sujeitos ao se comunicarem e interagirem.

Defendemos também, a ideia de resgatar o valor do cotidiano como um âmbito que define formas de pensar e sentir o mundo as quais se tornam registros sensíveis que questionam a distribuição estabelecida dos lugares a serem ocupados em comunidade, para questionar certa concepção institucional da política, limitada às formas de governo e aos modos de exercício do poder, separando o social do político, pois, nessa via, se condenam racionalidades outras e suas múltiplas figuras e texturas que não encontram lugar em dimensões institucionais e do Estado.

Tentamos propor outra via possível para explorar as realidades de jovens quando estão inseridas em dinâmicas de produção cultural, mas, sempre atentos à perspectiva dos Estudos Culturais e seu viés Latinoamericano, que se tornou ponto de partida para o início de nossa reflexão, nos auxiliando na caracterização de nosso “objeto” e na estruturação do corpus. Nessa busca significativa, foi impossível não se deixar contagiar por uma perspectiva instigante com um espírito reflexivo, sempre olhando nas margens do que delimita seu campo para abri-lo ainda mais. Portanto, imbuídos desse espírito,

assumimos a tarefa de traçar outro eixo que nos permitisse refletir sobre a operatividade de alguns conceitos dos Estudos Culturais, seus limites e possibilidades ao aproximá-los, levantando questões colocadas desde a perspectiva que aproxima estética e política, ligada ao pensamento de Jacques Rancière.

Com nossa pesquisa, conseguimos mostrar esse processo inédito no cotidiano dos jovens, de experimentação de fusão de distintos ritmos, o qual denominamos de músicas da diáspora. Os jovens, em princípio, sem intermediários e sem estarem engajados a outras instâncias da indústria musical, encontram na fusão de músicas, uma possibilidade de suturar a fragmentação de mundos de sentidos que envolviam a vida cotidiana de Guapi e que era objeto de conflitos. Assim, conseguem aproximar mundos (do tradicional e do moderno globalizado), conservando, ao mesmo tempo, as distâncias entre eles. Por sua vez, sua forma poética de criação e de partilha política do sensível consiste em aparecerem e se tornarem visíveis como seres particulares perante um projeto de nação adiantado pelas elites desde o século XIX, conseguindo se deslocar de lugares atribuídos por representações sociais que os nomeia como *selvagens* e/ou *ignorantes*, reconhecidos só na sua negação como outro, resíduo do que deveria ser esquecido para, por fim, *serem modernos*.

Nossa pesquisa também conseguiu evidenciar uma partilha policial do sensível, quando, por exemplo, os jovens são impelidos a se inserirem nos cenários pressupostos de participação pelas instituições do Estado, como a prefeitura, que orienta uma projeção comercial das bandas. Ou quando os jovens são submetidos a qualificações ancoradas em representações socio-raciais que geram desrespeito e minam a autoestima. Sob esse aspecto, as cenas de dissenso protagonizadas pelos jovens por nós pesquisados nos permitem ver sujeitos políticos em processo constante de construção de autonomia e (des)identificações.

A subjetivação política se realiza no encontro dessas duas formas de partilha que tensionam a experiência dos jovens e a ela oferecem novas perspectivas por uma dupla via: pela arte, que fornece estratégias originais de expressão discursiva (em vez do lamento), e pela política, que instaura um conflito acerca do que significa falar, assim como sobre os horizontes de percepção que distinguem o audível do inaudível, o capaz do incapaz, o igual do desigual, o compreensível do incompreensível, o visível do invisível. Não se trata tanto de fazer com que os desconhecidos surjam como sujeitos “interessantes”, mas de revelar a experiência e a trajetória desses desconhecidos através

de suas próprias palavras, o que pode ser considerado também uma forma de resistência contra a partilha policial do sensível.

Um dos possíveis desdobramentos da exploração aqui realizada implica uma investigação aprofundada da constituição da cena das músicas da diáspora na cidade de Cali, olhando para o processo de articulação com a região do pacífico, onde são possíveis os agenciamentos de territorialidades outras que reconfiguram fronteiras simbólicas. Nossa pesquisa revela cenários precários de visibilização para as expressões musicais do pacífico na cidade, mais interessadas no imediatismo do evento que na estruturação de cenas e circuitos musicais.

O “movimento” dos ritmos fusão na cidade de Cali pode apontar para a consolidação de um modelo *indie* ou *circuito paralelo* de produção musical articulado à região do pacífico, promovendo rearranjos das políticas culturais promovidas pelo Estado, entrando no campo de disputa do patrimônio intangível com instituições e o *mainstraim* musical (Ochoa, 2003).

Nesse caminho, se deve explorar os outros festivais desenvolvidos na região, a operatividade das políticas culturais, as concepções de cultura e política que subjazem aos planos e agendas das instituições do Estado, os sentidos gerados nos embates entre os diferentes atores que as agenciam (prefeituras, grupos musicais principalmente). As dinâmicas de integração, conexão e desconexão de expressões culturais negras na cidade de Cali, o impacto para a região do pacífico da massificação-espectacularização das músicas negras. Tudo isso em relação com uma dimensão macro, referente à aliança do pacífico, ao tratado comercial entre Chile, Perú, México e Colômbia, constituído formalmente em 2012. Dada esta conjuntura, torna-se relevante pesquisar os embates das matrizes culturais da cultura negra, expressas nas músicas, com os discursos públicos de gestão da cultura e suas instituições.

Referencias Bibliográficas

AGIER, Michel et al. **Espacios regionales, movilidad y urbanización, dinámicas culturales e identidades de las poblaciones afrocolombianas del Pacífico sur y Cali. Una perspectiva integrada.** Informe síntesis, proyecto CIDSE-IRD-COLCIENCIAS. Documento de trabajo N° 52. Cali. Universidad del Valle. 2000.

AGUDELO, Carlos. **No todos vienen del río: construcción de identidades negras urbanas y movilización política en Colombia.** In: RESTREPO, Eduardo; ROJAS, Axel (org.). **Conflicto e (in) visibilidad: Retos en los estudios de la gente negra en Colombia.** Popayán. Editorial Universidad del Cauca, 2004. Disponível em: <<http://salondeartebbvanuevosnombresbanrep.com/sites/default/files/lablaa/antropologia/conflicto/conflicto.pdf#page=171>>, acesso em: 02 Ago.2012

BATISTA Juliana. **A periferia está on-line: sociabilidade juvenil na “web” e na “lan”.** In: VII RAM (Reunião de antropologia do Mercosul) - UFRGS. Porto Alegre, 2007. Disponível em: <http://www.emdialogo.uff.br/sites/default/files/juliana_b_reis.pdf>, Acesso em: 30 Sept. 2011.

DA SILVA, Sandra. **Vivendo com celulares: identidade, corpo e sociabilidade nas culturas urbanas.** In: BORELLI, Silvia et al (orgs.) **Culturas Juvenis no século XXI.** São Paulo: Educ, 2008.

DAYRELL, Juarez. **A música entra em cena, o rap e o funk na socialização da juventude.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

De TOMMASI Livia. **Culturas de periferia: entre o mercado, os dispositivos de gestão e o agir político.** In: *Política e Sociedade.* Florianópolis. Vol.12. N° 23. Jan/Abr. 2013.

De MORAES Filho Evaristo; Fernandes Florestan (orgs.). **SIMMEL Sociologia** São Paulo: Ática, 1983.

ECOSTEGUY, Ana C. **Identidades Culturais: uma discussão em andamento.** In: _____ **Cartografias dos Estudos Culturais.** Belo Horizonte: Autentica, 2001.

ESCOBAR, Arturo. **Desplazamiento, desarrollo y modernidad en el pacífico colombiano.** In: RESTREPO, Eduardo; ROJAS, Axel (org.). **Conflicto e (in) visibilidad: Retos en los estudios de la gente negra en Colombia.** Popayán. Editorial Universidad del Cauca, 2004. Disponível em: <<http://salondeartebbvanuevosnombresbanrep.com/sites/default/files/lablaa/antropologia/conflicto/conflicto.pdf#page=171>>, acesso em: 02 Ago.2012.

FREIRE Filho João. **Reinvenções da resistência Juvenil. Os estudos culturais e as micropolíticas do cotidiano.** Rio de Janeiro: MAUAD, 2007.

FREIRE Filho João; MARQUES Fernandes Fernanda. **Jovens, espaço urbano e identidade: Reflexões sobre o conceito de cena musical.** In: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. UERJ, 2005.

GARCÍA-CANCLINI, Néstor. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade.** São Paulo: Editora USP, 1997.

_____ **Diferentes, desiguais e desconectados: mapas de interculturalidade.** 2 ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

GILROY, Paul. **O atlântico negro, modernidade e dupla consciência.** São Paulo: Editora 34, 2001.

GÓMEZ, Gober; MARQUES, Ângela. **Escenas del disenso configuradas en las músicas de la diáspora: el rap y los ritmos tradicionales del litoral pacífico de Colombia.** In: revista Commons, nº 2. Mayo de 2013, p.1-21.

GRUESO Libia. et al. **O processo de organização da comunidade negra na costa meridional do pacífico da Colômbia.** In: Alvarez Sonia et al.(org.) **Cultura e política nos movimentos sociais latino-americanos, novas leituras.** Belo Horizonte: UFMG. 2000.

HALL Stuart. **La cuestión de la identidad cultural.** In: Restrepo et al (ed).**Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales.** Envió editores, Popayán, 2010.

_____ **Da diáspora: identidades e mediações culturais.** In: L. SOVIK (org.)_ Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2011.

_____ **¿Quién necesita identidad?** In: HALL, Stuart; Du GAY, Paul. **Cuestiones de identidad cultural.** Buenos Aires. Amorrortu. 2003.

HERNÁNDEZ, Oscar. **Músicos blancos, sonidos negros: Trayectorias y redes de las músicas del sur del pacífico en Bogotá.** Pontifica Universidad Javeriana: Bogotá, 2009.

HERSCHMANN Micael **Juventud espacialidad y la experiencia sensible de la música en los espacios públicos de la ciudad de Río de Janeiro al inicio del siglo XX.** Cátedra Jesús Martín-Barbero. Cali. Universidad del Valle, 2013.

HERSCHMANN Micael **O funk e o hip-hop invadem a cena.** Rio de Janeiro. 2 ed. Editora UFRJ, 2005.

_____ **Ciudadanía y estética de los jóvenes de las periferias y favelas, el Hip – hop en Brasil.** In: **Entre saberes desechables y saberes indispensables, agendas de país desde la comunicación.** In: Martín-Barbero J. (Coord.) Bogotá. Centro de competencia en comunicación para América Latina, 2009.

_____ **Indústria da música em transição.** São Paulo: Estação das letras e cores, 2010.

_____ **Cenas, circuitos e territorialidades sônico-musicais.** In: JANOTTI JUNIOR, J.; SÁ Simone (orgs). **Cenas Musicais.** Rio de Janeiro: Anadarco, 2013, p.41-56.

HOFFMANN, Odile. **Del territorio étnico a la ciudad: Las expresiones de identidad negra en Colombia a principios del siglo XXI.** In: Nates B.(edit.) **Territorio y Cultura. Territorios de conflicto y cambio sociocultural.** Manizales. Universidad de Caldas, 2002. P. 277-307. Disponible em: <<http://hal.archives->

ouvertes.fr/docs/00/46/34/52/PDF/2002-MANIZALES.pdf>. Último acesso: 02 Ago. 2012.

JOVCHELOVITCH Sandra; BAUER Martin. **Entrevista narrativa**. In: BAUER, Martin; GASKELL, George (orgs.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

LÓPEZ, Manuel. **Prácticas y fenómenos emergentes en la juventud como vías de transformación social en Colombia**. Última Década N°35, CIDPA, Valparaíso. Diciembre, 2011. Disponível em: <<http://www.scielo.cl/pdf/udecada/v19n35/art03.pdf>>, acesso: 30 Sept. 2012.

MAFFESOLI Michel. **A conquista do presente**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1984.

MARGULIS M; URRESTI M. **La construcción social de la condición de juventud**. In: CUBIDES Humberto. et al (eds) “Viviendo a toda” Jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades. Bogotá. Siglo del hombre editores, 1998.

MARQUES Ângela; ROCHA Simone. **A produção de sentidos nos contextos de recepção: em foco o grupo focal**. In: Revista Fronteiras – estudos midiáticos. V. 8, N° 1. Jan/abr, 2006, p. 38-53.

MARQUES, Ângela **Três bases estéticas e comunicacionais da política: cenas de dissenso, criação do comum e modos de resistência**. In: Revista Contracampo, v. 26, n. 1, Ed. abril, 2013.

_____ **Relações entre comunicação, estética e política: tensões entre as abordagens de Habermas e Rancière**. In: Revista Compólitica, n.2, vol.2. Rio de Janeiro. Ed. setembro- outubro, 2011, p.109 –130.

MARSHALL, Waine et al. **Os circuitos sociosônicos do reggaeton**. In: HERSCHMANN, Micael (org.). **Nas bordas e fora do mainstream musical: Novas tendências da música independente no início do século XXI**. São Paulo: Estacao das letras e cores, 2011.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Des-orden cultural y palimpsesto de identidad**. In: CUBIDES Humberto. et al (eds). “Viviendo a toda” Jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades. Bogotá: Siglo del hombre editores, 1998.

_____ **La pertenencia en el horizonte de las nuevas tecnologías y de la sociedad de la comunicación**. In: Hopenhayn M. et all (orgs.) Sentido de pertenencia en sociedades fragmentadas, América Latina desde una perspectiva global. Siglo XXI editores, 2011.

_____ **Nuevas visibilidades de lo cultural y nuevos regímenes de lo estético. Reescrituras, texto y teoría: estudios culturales**. Ámsterdam: Rodipi, 2004.

_____ **Oficio de Cartógrafo. Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura**. Santiago de Chile: Fondo de cultura económica, 2002.

_____ **Dos meios às mediações: Comunicação, cultura e hegemonia**. 6 edição. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

MEAD, Margaret. **Cultura y compromiso: estudios sobre la ruptura generacional**. Gedisa. Barcelona. 4 ed. 2002.

OCHOA, Ana M. **Músicas locales en tiempos de globalización**. Buenos Aires: Norma, 2003.

PANTOJA B. Rosita. **Formas Políticas y simbólicas de construcción espacial, 1991 – 2007**. In: TABARES E. (ed). **Voces, perspectivas y miradas del Pacífico**, Popayán: Universidad del Cauca, 2012.

PARDO, Mauricio. **Hitos de la investigación social, histórica y territorial en el Pacífico afrocolombiano**. In: _____ et al (orgs.). **Panorámica afrocolombiana, estudios sociales en el Pacífico**. Bogotá. Instituto Colombiano de Antropología e Historia – Icanh. Universidad Nacional de Colombia, 2004.

RANCIERE Jacques. **El tiempo de la Igualdad. Diálogos sobre política y estética**. Barcelona. Herder editorial. 2011.

_____ **A partilha do sensível**. 2 ed. São Paulo. Editora 34, 2 ed. 2009.

_____ **A estética como política**. Devires, Belo Horizonte, V.7, N°2, jul/dez 2010a.

_____ **El Espectador emancipado**. Buenos Aires: Manantial, 2010b.

REGUILLO Rosana. **El año dos mil, ética, política y estéticas: imaginarios, adscripciones y prácticas juveniles. Caso mexicano**. In: CUBIDES Humberto. et al (eds) **“Viviendo a toda” Jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades**. Bogotá. Siglo del hombre editores, 1998.

_____ **Emergencias de culturas juveniles, estrategias del desencanto**. Bogotá, 2000.

_____ **Las culturas juveniles: un campo de estudio; breve agenda para la discusión**. In: Revista brasileira de educação, n. 23, maio / ago. 2003.

RESTREPO Eduardo. **Entre arácnidas, deidades y leones africanos: contribución al debate de un enfoque afroamericanista en Colombia**. Tabula Rasa. Revista de Humanidades. Bogotá. Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca. Enero, 2003. Disponible em: <<http://www.unc.edu/~restrepo/documentos/Erestrepo.pdf>>, Acceso em: 06 Ago. 2012.

RODRÍGUEZ Diana. **El cuerpo en movimiento: expresión y tradición en la cultura guapireña** In: TABARES E. (ed). **Voces, perspectivas y miradas del Pacífico**, Popayán: Universidad del Cauca, 2012.

SÁ, Simone et al. **Música eletrônica entre ruídos e riffs: gêneros musicais em tempos de hibridismo**. In: BORELLI, Silvia; FREIRE FILHO, J. (orgs.) **Culturas Juvenis no século XXI**. São Paulo: Educ, 2008.

SALAZAR Alonso. **Violencias juveniles ¿contraculturas o hegemonía de la cultura emergente?** In: CUBIDES Humberto. et al (eds) **“Viviendo a toda” Jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades**. Bogotá. Siglo del hombre editores, 1998.

TOVAR Paola. **Música, identidad y transformación en jóvenes afrocolombianos.** In: TABARES E. (ed). **Voces, perspectivas y miradas del Pacífico**, Popayán: Universidad del Cauca, 2012.

URREA Fernando. et al. **Perfiles sociodemográficos de la población afrocolombiana en contextos urbano-regionales del país a comienzos del siglo XXI.** In: PARDO, Mauricio. et al (org.) **Panorámica afrocolombiana, estudios sociales en el Pacífico.** Bogotá. Instituto Colombiano de Antropología e Historia – Icanh. Universidad Nacional de Colombia, 2004.

WADE, Peter. **Construcciones de lo negro y de África en Colombia: política y cultura en la música costeña y el rap. Afrodescendientes en las Américas. Trayectorias sociales e identitarias.** Bogotá. 1 edición: Universidad Nacional, ICANH, IRD,ILSA, 2002. Disponible em: <<http://ilsa.org.co:81/biblioteca/dwnlds/otras/otpb14/otpb14-02-02.pdf>>, Acceso: 06 Ago. 2012.

WELLER, Wiviam. **Grupos de discussão na pesquisa com adolescentes e jovens: aportes teórico- metodológicos e análise de uma experiência com o método.** Educação e pesquisa, São Paulo, V.32, N° 2, maio / ago, 2006. Disponible em: <<http://www.scielo.br/pdf/ep/v32n2/a03v32n2.pdf>>. Acceso em: 21 Sept. 2012

_____ **Minha voz é tudo o que eu tenho, manifestações juvenis em Berlim e São Paulo.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

YÚDICE, George. **Nuevas tecnologías, música y experiencia.** Barcelona: Gedisa, 2007.

APÊNDICES

Apêndice 1 - Roteiro para a realização dos grupo de discussão :

TRAJETORIA DO GRUPO:

- Podem começar falando sobre o grupo, como iniciou?
- Como vocês se encontraram, se conheceram, como foi esse processo?
- Como é a dinâmica do grupo, sua rotina?
- O nome do grupo remete a dois “estilos”, ritmos musicais: Qual é o significado para vocês de misturar rap e folclore, música tradicional com a música de outro lugar?
- Qual são seus objetivos neste momento?
- Falem de sua experiência nos cenários onde sua banda mostrou sua música?
- Quais tem sido os espaços de visibilidade do grupo no seu processo até agora? Quais gostariam?

ESTILO E PRODUÇÃO MUSICAL:

- Quais temáticas vocês expressam nas suas canções?
- Como é o processo de produção das canções, das músicas: quem escreve, como produzem, quais tecnologias e instrumentos usam?
- Quais são as atividades e que espaços de ação têm sua banda, qual é seu fim?
- Como é sua relação com os outros âmbitos de produção musical: instituições públicas e/ou privadas, grupos musicais do mesmo estilo o similar, há vínculos de este tipo?

COTIDIANIDADE E RELACOES SOCIAIS:

Relações sociais: Dimensão familiar, mercado laboral, cotidianidade

- Como é sua relação com sua família, morando longe de seu povo?
 - Podem falar da sua experiência quando chegaram em Cali? Como era sua vida em Guapi? Como é em Cali?
 - Podem falar do seu bairro? Como é o dia-a-dia no bairro?
 - Quais relações têm na cidade? Como as constroem? Qual é seu círculo de amizade?
- A cena musical que tipo relações gera?
- Como vocês fazem uso das redes sociais na internet? Qual é sua utilidade para a banda?
 - Vocês já tiveram alguma experiência de discriminação? Podem falar de um caso?

Estimados jóvenes,

Estamos desarrollando una investigación sobre prácticas juveniles alrededor de la música y gostaríamos que las preguntas abajo fuesen respondidas.

Todas las informaciones serán tratadas con rigor y sigilo. Nombres y lugar de residencia no serán divulgados.

Nombre de la banda o grupo: _____

Su nombre artístico: _____

Edad: _____ Sexo: Masculino () Femenino ()

Estado civil: Soltero () Casado () separado () Otro: _____

Tiene hijos? si () No () Número de hijos: _____

Tiene Hermanos? si () No () Número de hermanos: _____

Ciudad en que nació: _____ Región/departamento: _____

Ciudad en que vive actualmente: _____

Hace cuanto tiempo vive en esa ciudad o región? _____

Ciudad de nacimiento de la madre: _____ Dpto: _____

Ciudad de nacimiento del padre: _____ Dpto: _____

Con quien vive? con los padres () con el compañero/a () con parientes () Otros ()

Especifique cuales: _____

Escolaridad

Básica primaria () Secundaria/Bachillerato () Superior: Técnico () Tecnológico: ()

Profesional: ()

Cuál curso superior realizó o se encuentra realizando: _____

Situación actual:

Empleado () desempleado () Trabajador independiente: ()

Caso esté trabajando cual actividad o profesión está ejerciendo: _____

Qué profesión usted pretende o gustaría de ejercer en el futuro: _____

Escolaridad de la Madre: Básica primaria () secundaria () Superior () cual? _____

Ocupación de la madre: _____

Escolaridad del Padre: Básica primaria () secundaria () Superior () cual? _____

Ocupación del padre: _____

Escolaridad del compañero/a: Básica primaria () secundaria () Superior () cual? _____

Ocupación: _____

Datos complementarios:

Cuál es su hobby o actividad de ocio preferida: _____

Hace usted parte de algún grupo o asociación? si () No ()

Se su respuesta es sí, cuáles son las principales actividades realizadas por el grupo del cual participa? _____

Hace cuanto tiempo usted está en este grupo? _____

Cuántas veces a la semana acostumbran encontrarse? _____

Donde acostumbran encontrarse? _____

Donde conoció este grupo? _____

Como usted conoció este grupo: _____

Usted hace parte de algún otro grupo? sí () no ()

Cual? _____

Muchas gracias!