

MÚSICA NEGRA E A DIÁSPORA: REFLEXÕES SOBRE O CARIBE HISPÂNICO

ROBIN MOORE*

Tradução
Luciano Dutra**

Eu comecei inicialmente a considerar a utilidade dos paradigmas da diáspora voltados aos estudos musicais no Caribe como resultado de uma conferência organizada pelo Centro Para a Pesquisa de Música Negra em 2009 e continuei a refletir sobre o assunto desde então. Como parte desse processo, fui influenciado pelos escritos de vários autores, especialmente no que se refere às várias formas que o termo diáspora é utilizado atualmente. Em seu ensaio posicional, por exemplo, Rogers Brubaker¹ resume apropriadamente como as formas particulares de uso do termo mudaram nas últimas três ou quatro décadas (algo que ele se refere como uma "diáspora da diáspora"). Ele também observa os aspectos mais comuns da definição na literatura das ciências sociais, como muitos outros, incluindo (1) um processo de deslocamento traumático e/ou movimento; (2) uma identificação com uma pátria distante; e (3) a preservação de uma identidade social distinta da população circundante. A estes devemos acrescentar (4) uma tendência a identificar-se com outros grupos diaspóricos de semelhantes origens, culturais ou de outra natureza. Esta característica está implícita nos escritos de vários autores, embora nem sempre mencionadas abertamente. Brubaker sugere na conclusão de seu ensaio que a

consciência diaspórica é melhor concebida se a levamos em conta como uma posição ideológica ou uma reivindicação dos grupos que podem servir apenas a determinados períodos como uma visão útil, ao invés de uma característica inerente. Paul Gilroy enfatiza em seus escritos uma crença de que a experiência da opressão racial formou fundamentalmente as culturas da diáspora africana nas Américas e do Atlântico Negro mais amplamente. Todas essas características servem como um bom ponto de partida para discutir a aplicabilidade das noções de diáspora para a música.

O Caribe e suas adjacências oferecem um espaço especialmente interessante para pensar sobre as relações e influências musicais da diáspora negra. É uma região que se tornou o lar de mais de quatro milhões de africanos deslocados durante a vigência do comércio de escravos no Atlântico e coletivamente é um número maior até do que no Brasil. Atualmente seus moradores são principalmente descendentes de africanos ou mestiços e fazem inúmeras formas de música, muitas delas demonstrando características proeminentes de derivações africanas e/ou de ligações com outras formas musicais afro-diaspóricas da região e arredores. Desta forma, existem numerosos exemplos de tradições que ligam o Caribe a África musical, linguística ou ideologicamente, que definem os setores da população afro-caribenha como distintos de outros, e que criam afinidades com uma noção mais ampla de patrimônio diaspórico compartilhado.

Por outro lado, o Caribe é também conhecido por sua expressão fundamentalmente "criolizada" ou híbrida e, em muitos casos, as influências europeias indiscutivelmente predominam sobre as influências africanas dentro de tal repertório. Os residentes afro-caribenhos não necessariamente se identificam como um grupo unificado ou concebem a África como sua casa. Além disso, muitas formas de música originalmente desenvolvidas por comunidades afro-caribenhas ganharam popularidade para além de seus limites e, em alguns casos, não estão mais associadas com a diáspora africana, sobretudo no Caribe ou no exterior. O caso é semelhante ao banjo nos Estados Unidos, originalmente de progênie afro-americana, mas agora principalmente associado a tradições anglo-americanas. A imitação ou adaptação de tradições europeias e africanas por vários grupos representa uma importante tendência na

região e deve ser contabilizada como parte de qualquer compreensão de sua música. Todos esses fatores problematizam o uso do paradigma da diáspora.

Este artigo explora brevemente vários gêneros representativos do Caribe Hispânico, o que coloca questões sobre a relação da música com as noções de diáspora. O ensaio presume que a filiação diaspórica normalmente resulta de um projeto ativo ou uma reivindicação relativa à etnia ou ao patrimônio cultural, como sugerido por Brubaker. Em última análise, no entanto, sugere-se que os significados raciais só podem ser avaliados através de uma análise da totalidade das formas culturais de uma área. Aqui defendemos modelos de análise mais amplos ao invés de um foco exclusivo em populações negras da diáspora, já que os significados da negritude e da expressão cultural negra, até mesmo para grupos minoritários específicos, têm se desenvolvido em diálogo com grupos não-diaspóricos.

Muitos aspectos da experiência diaspórica no Caribe têm atraído a atenção acadêmica ao longo dos anos, apesar do fato de que tais escritos não tenham necessariamente travado diálogo com debates teóricos relacionados às noções de diáspora. A questão das "retenções" culturais africanas serviu como um foco central por décadas e continua a inspirar algumas novas pesquisas como a de Ivor Miller sobre a música Abakuá.² Os tópicos que surgiram mais recentemente incluem a cultural reciprocidade entre a Europa e o Caribe³ e entre a África e o Caribe;⁴ o contato entre diferentes populações afro-caribenhas das Américas;⁵ as repercussões culturais da imigração de e para o Caribe, muitas vezes para os Estados Unidos⁶ e os efeitos da mídia, do turismo, da mudança tecnológica, da empresa capitalista, e de outras forças transnacionais sobre o fazer musical. A análise ao longo destas linhas oferece importantes olhares sobre os aspectos da diáspora, ainda que muitas vezes redirecione o foco da investigação para temas que não são exclusivos a estes aspectos. Por outro lado, obriga-nos a considerar se as noções de diáspora deveriam constituir o modelo central da pesquisa musical sobre o Caribe.

O modelo musical que parece caber facilmente dentro dos paradigmas diaspóricos inclui a percussão tradicional e a canção, frequentemente associadas ao culto religioso. As melodias da maioria das canções de Santería e Palo, por exemplo, são cantadas em iorubá fragmentado ou em dialetos do Congo e

muitos dos instrumentos e ritmos de acompanhamento cerimoniais têm antecedentes diretos da África Ocidental. O repertório religioso deste tipo está intimamente associado a determinadas comunidades de descendentes de africanos e é realizada em grande parte por e para eles. Apesar de séculos de perseguição por parte dos espanhóis e outras autoridades, a música e as cerimônias continuaram, surpreendentemente, a florescer, pois servem claramente a uma importante função, criando uma sensação de patrimônio comum, definindo um espaço simbólico além do controle da sociedade em geral e estabelecendo uma contra-narrativa que coloca o patrimônio africano no centro do culto coletivo.

O repertório Ocha conecta diretamente as culturas da África, de Cuba e de outras partes das Américas de várias maneiras, mas pouca pesquisa tem sido feita sobre suas associações com estes artistas. Podemos presumir que o apelo de tal música para eles está relacionado principalmente às suas qualidades diaspóricas e ao fato de que vem da África ou tem semelhanças com tradições do Brasil, de Trinidad e de outros lugares? Seria talvez a história e a extensão de sua difusão internacional desconhecida ou simplesmente ignorada pelos artistas locais? Poderia o seu principal apelo derivar então de sua capacidade de unir ou espiritualmente sustentar comunidades marginais em relativo isolamento? O quão central é a África nas concepções de culto em Cuba? As perspectivas locais podem variar muito, e devem ser exploradas, assumindo que a ideologia é fundamental para as noções de diáspora.

Desde a década de 1930, a canção afro-cubana religiosa tem servido de inspiração para muitos tipos diferentes de música popular. Um exemplo recente inclui o rap cubano, especialmente influente a partir de meados da década de 1990 até cerca de 2003. Este tipo de música está entre as mais fáceis de descrever como repertório diaspórico, em oposição aos estilos discutidos abaixo. Não só artistas negros cubanos ouviam artistas negros nos Estados Unidos, inspirados pelo sentimento de orgulho racial e distinção que eles percebiam como característica de sua música, não só a ênfase do rap americano sobre a poesia improvisada, o movimento do corpo e outros elementos ressoam com suas próprias formas de patrimônio musical, mas os próprios expatriotas afro-americanos, alguns deles ex-panteras negras, ajudou

intelectualmente a guiar o movimento, mantendo muitos rappers cubanos focados em temas relacionados à raça e etnia como entendido nos Estados Unidos, além de outras preocupações sociais. A agenda política e racial explícita do movimento rap cubano, portanto, deriva da comunicação da diáspora negra.

Um exemplo de tal repertório é uma música intitulada "La llaman puta" (Chamam-na puta), um rap cubano escrito em 2002 pelo duo Obsesión.⁷ A composição fornece uma leitura afro-feminista da prostituição cubana, um fenômeno que testemunhou um ressurgimento com o início da crise econômica e do crescimento do turismo nos anos 1990. Uma maneira de como as mulheres jovens, especialmente mulheres negras, reagiram à instabilidade financeira foi procurar relacionamentos com os visitantes estrangeiros que podem pagá-las por sexo, comprar-lhes presentes, ou casar-se com elas e levá-las para viver no exterior. Os meios de comunicação cubanos tendem a difamar essas mulheres, descrevendo-as como amorais, mas Magia López contesta esse ponto de vista e explora as motivações lógicas que levariam as mulheres a vender seus próprios corpos. Um especial interesse musical nesta música é a fusão de bases derivadas do rap norte-americano e baixos influenciados pelo jazz com elementos da música religiosa afro-cubana. Destaca-se também a inclusão do *chéquere* de origem da África Ocidental, o uso do sino 6/8 do repertório Santería, e fragmentos de canções de louvor a Ochún, deusa da beleza e do amor físico.⁸

Este é o tipo de exemplo que Paul Gilroy discute em seu "The Black Atlantic" e em ensaios como "A Dialética da Afiliação Diaspórica". É muito importante considerar as perspectivas musicais de Gilroy, já que é um de seus interesses principais e também pela influência que eles exercem sobre os outros. Sua análise é criteriosa em muitos aspectos, certamente, como sua insistência sobre a definição de cultura expressiva em termos de formas racializadas de poder e subordinação, e sua ênfase sobre os fluxos e influências culturais transnacionais.⁹

Um aspecto mais problemático de sua obra a partir de minha perspectiva é a sua equação de vocais pergunta e resposta com uma visão das relações sociais igualitárias e de não-dominação.¹⁰ Talvez eu esteja discutindo acerca de uma metáfora, mas isso me parece uma generalização perigosa. Muitos estilos

musicais globais incorporam linhas vocais antifonais e não apenas aqueles provenientes da diáspora africana e estão associadas com uma variedade de relações sociais. As próprias comunidades da diáspora não podem, invariavelmente, sequer serem descritas como igualitárias, sobretudo em termos de gênero. Gilroy, líder de interações de coro, percebe como o termo igualitário quase poderia facilmente ser visto como uma metáfora para a ditadura, com um grupo de seguidores obedecendo servilmente às pistas de um único líder. Os acadêmicos têm insistido desde pelo menos os anos 1980 que as relações entre estrutura musical e estrutura social são difíceis de determinar e não podem ser presumidas com base em apenas um som.

Mais amplamente, alguns estudiosos têm sugerido que o foco exclusivo de Gilroy sobre a expressão da diáspora negra pode ser um quadro insuficiente para avaliar a emergência e a importância das formas culturais que lhe interessam. Ben Vinson, por exemplo, ao defender o uso da diáspora como um conceito no estudo da América Latina e arredores,¹¹ sugere que “o principal elo que une os estudos sobre a diáspora não deve ser exclusivamente o da cor”, uma prática que ele acredita resultar em um “reducionismo, um essencialismo racial”. Paul Tiyambe adota um argumento semelhante, questionando o foco de Gilroy sobre comunidades negras em detrimento de outras. Ele acusa Gilroy de desacreditar leituras essencialistas de expressão diaspórica e, ao mesmo tempo, “buscar desesperadamente um Atlântico ‘negro’ e não um ‘branco’ ou ‘multicultural’”.¹² Certamente, as histórias subalternas *deveriam* enfatizar fortemente a experiência dos grupos socialmente marginais como um contrapeso para histórias anteriores que os excluíram. Mas, um fragmento de referência que considera apenas o Atlântico negro seria suficiente para compreender a dinâmica do fazer musical no Caribe ou em outros lugares?

A salsa serve como um caso interessante a considerar a partir dessa perspectiva. A salsa é um dos gêneros mais característicos do Caribe, mas é provavelmente mais reflexivo do hibridismo do que da negritude em si, apesar de estudos particulares por Ángel Quintero Rivera¹³ e outros que enfatizam a importância de suas estruturas e elementos provenientes da África. Brubaker,¹⁴ citando Stuart Hall,¹⁵ observa que a experiência da diáspora negra é frequentemente caracterizada pelo hibridismo e enfatiza a tensão na literatura

existente entre as maneiras com que a música pode servir para manter as fronteiras sociais através da identificação com determinadas comunidades, ou alternativamente corrobô-las através de uma multiplicidade de associações e/ou influências. Este é um ponto importante a considerar em relação à salsa, uma música que tem atraído o público internacional, indiscutivelmente, mais apagou suas fronteiras culturais do que as criou.

Não só os elementos musicais de origem africana fundiram-se com outros elementos neste repertório (a utilização de instrumentos e padrões harmônicos de origem europeia, por exemplo), mas as associações deste tipo de música durante a sua popularização em Nova York girava em torno de noções da identidade panlatina e da experiência de imigrantes urbanos de muitos países, não somente daqueles grupos da diáspora negra. Seu público naquele período e agora tende a ser racial e etnicamente misto, assim como seus artistas. Os principais defensores desta música são os porto-riquenhos, sem dúvida o grupo demograficamente mais branco do Caribe. Claramente, as comunidades afro-caribenhas atuam centralmente na pré-história da salsa,¹⁶ mas tem significativamente uma participação mais tímida depois de cerca de 1970.

A história da salsa faz-nos refletir sobre a vinculação da performance musical a atividades culturais agressivas e a ideologias ativistas. Muitos latinos viviam deploravelmente em bairros marginalizados do Bronx e no leste do Harlem nesta época. Eles lutaram para vencer na sociedade americana e ressentiram-se com a falta de atenção para com a história e a cultura da América Latina e com a língua espanhola dentro da maioria das escolas públicas. A salsa, deste modo, tornou-se um importante símbolo de resistência às normas culturais anglocêntricas. Muitas canções também referenciam o movimento de independência de Porto Rico, uma campanha pela soberania sobre os Estados Unidos. As fortes conotações políticas da salsa nos anos 1970 desenvolveram em conjunto com o surgimento do movimento Black Power, os Young Lords, e outros grupos associados com notórias formas de protesto.

É claro que, de tempos pra cá, os significados associados ao gênero mudaram consideravelmente depois de fazer sucesso e passar a fazer parte do mercado de consumo de massa. Dado o desenvolvimento complexo da salsa, a ampla difusão e o público variado, questiona-se se o seu apelo atual relaciona-se

de alguma forma com as noções da diáspora negra entre os grupos não-diaspóricos, se mesmo os descendentes de africanos ou de imigrantes latinos invariavelmente fruem esta música através das lentes da diáspora negra; e mais amplamente se a diáspora como um paradigma explica melhor a história da salsa. Alguns de seus aspectos, tal como uma forte atração para a música em partes da África subsaariana contemporânea, parecem estar de acordo com os modelos da diáspora, mas outras não. Talvez um trabalho etnográfico mais detalhado nos desse uma resposta.

A questão de saber se um foco central na diáspora enfatiza demasiadamente as associações ideológicas sobre a África em aspectos culturais, sociais ou ideológicos, enquanto minimiza outros tipos de ligações é talvez ainda mais clara na história do bolero latino-americano. Tal como acontece com outros gêneros, como o *danzón*, o bolero representa um exemplo de música com fortes influências internacionais que se formou como um estilo híbrido em determinadas comunidades afro-cubanas. Seus primeiros artistas e defensores no Caribe consistiam em grande parte da população urbana, de classe média, negros e mulatos do leste de Cuba, cujos gostos foram fortemente influenciados pela ópera e pela música de salão europeias, bem como pelos boleros espanhóis. Não só os primeiros boleros caribenhos em grande parte estão em conformidade com as normas estilísticas europeias, mas também assim que o gênero se espalhou por toda a região entre os artistas brancos e negros no início do século XX, logo perdeu quaisquer associações diretas com a comunidade negra.

Mesmo em seus anos iniciais, as letras dos boleros afro-cubanos não carregavam nenhuma ideologia ou postura racial. Por conta de sua popularidade durante as guerras de independência contra a Espanha, muitas canções faziam referência a essa luta, mas nunca incorporava o discurso afro-cêntrico. As letras tendiam a ser refinadas e metafóricas com harmonias complexas, refletindo o gosto da classe média e na maioria das vezes giravam em torno de temas românticos. Pode-se pensar nisso como uma música "integracionista", realizada por setores emergentes da comunidade negra. O estilo do bolero é fundamentalmente transnacional, resultante do movimento de formas culturais entre vários lugares do que uma inovação de um único local. Como sugerido

acima, até mesmo o termo "bolero" vem da Espanha, onde se refere a um gênero distinto de música tocada em um tempo ternário para o acompanhamento de instrumentos de cordas e castanholas.

Os músicos cubanos executavam seus primeiros boleros em duas guitarras acompanhadas por *claves*, estas tocadas num padrão de dois compassos rítmicos associados à música da dança popular atual. O instrumento de *claves* e seu ritmo nos primeiros boleros, nos quais o padrão de cinco notas conhecido como *cinquillo* figurava proeminentemente, representavam os únicos elementos desta música que podiam ser facilmente identificados como provenientes da África. As próprias *claves* desenvolveram-se entre os estivadores negros que usavam cavilhas de madeira semelhantes às usadas na construção e reparação naval. Para uma transcrição do padrão *cinquillo* e uma discussão adicional sobre a história dos primeiros boleros.¹⁷

Os exemplos dos primeiros boleros latino-americanos são difíceis de encontrar. Como uma referência, sugiro ouvir a gravação do repertório dos primeiros boleros interpretado por Pablo Milanés em seu álbum *Años III*. Uma das peças que ele executa neste disco foi escrita em 1907 por Sindo Garay, aluno de um dos primeiros compositores de bolero, Pepe Sánchez. Ele adapta-se bem às normas estilísticas iniciais, com a ressalva de que três guitarras são ouvidas na gravação, em vez das duas guitarras mais tradicionais. Curiosamente, na biografia de Garay, um indivíduo mestiço, menciona "nunca ter gostado muito da música negra", aparentemente referindo-se à percussão e às canções religiosas. Em vez disso, ele se identificou fortemente com a grande população indígena extinta de Cuba, batizando seus filhos com nomes de chefes tribais do século XVI. Como deveríamos conciliar esse tipo de música com o paradigma da diáspora?

O último exemplo que gostaria de discutir é o mais tangencial às noções tradicionais da diáspora africana e do seu patrimônio. Poderíamos questionar a relevância deste ponto para a nossa discussão, mas eu acredito que ofereça importantes observações. Refiro-me a música associada à tradição cubana do teatro de *blackface*,¹⁸ uma forma extremamente popular de entretenimento do final de 1860 até pelo menos a década de 1940.¹⁹ A música deste tipo refere-se a questões de enquadramento social, mais especificamente como as noções da

negritude estão sendo constantemente reavaliadas e redefinidas no presente dentro de contextos particulares por descendentes de africanos e outros. Como no caso de cânticos religiosos e do exemplo do rap discutido anteriormente, a comédia *blackface* é alimentada por atitudes relacionadas à expressão negra que se desenvolveu fora da comunidade afro-cubana. Práticas generalizadas como esta força-nos a considerar os processos pelos quais as ideologias raciais se desenvolvem. Estes processos levantam questões sobre as relações entre as formas culturais que existem dentro da comunidade negra e as percepções externas de negritude que se deve negociar ou responder.

Vários menestréis americanos tiveram uma contrapartida no *blackface* cubano, pois de fato os menestréis americanos fizeram turnês em Cuba durante a Guerra Civil e influenciou as performances por lá. Personagens como Jim Crow, um caipira feliz, tinha uma correspondência com o *Negro Bozal*, um escravo africano recém-chegado que só falava em espanhol quebrado. Da mesma forma, Zip Coon se assemelha ao cubano *negro catadrático*, um tipo urbano pretensamente sofisticado que se vestia de maneira espalhafatosa e tenta falar de forma eloquente enquanto ludibriava os outros com palavras compridas. Por meio deste último personagem, como Jill Lane observou, o público aprendeu que o fato de ser bem educado, ler livros sérios, ou escrever versos era um comportamento tipicamente "branco", e qualquer afro-cubano fazendo isso deveria ser visto como trapaceiro, "ridículos intrusos em um mundo branco".²⁰ Uma melhor observação ao legado ideológico de expressão racista como esta é fundamental para compreender a violência, a opressão e a resistência que autores como Paul Gilroy descrevem como características próprias do Atlântico Negro. Por essa razão, eu diria que um foco exclusivo no patrimônio negro do que em quadros mais amplos de análise, sobre ideologias conflitantes ou agendas culturais, corre o risco de não considerar a gama de forças que contribuíram para a cultura negra.

O recente livro de George Lipsitz *How Racism Take Place* (Como o Racismo Acontece) de 2011 adiciona dois pontos pertinentes a essa discussão que poderiam ser considerados como o outro lado das questões levantadas pelo exemplo acima do *blackface*. No capítulo "New Orleans Today: We Know This Place", Lipsitz ressalta o fato de que os afro-americanos desta cidade

desenvolveram afiliações diaspóricas “reais e imaginárias” com outras comunidades negras em todo o hemisfério e além, mas também “identificaram-se com outras comunidades lesadas de todas as raças, com pessoas que lutam em casa e em todo o mundo por direitos, recursos e reconhecimento”.²¹ Desta maneira, estas afiliações diaspóricas não se limitaram à africana. Na página seguinte ele observa que “os ritmos e sensibilidades africanos que permeiam a música de Nova Orleans tornaram-se ferramentas para criar uma unidade pan-étnica entre os diversos grupos”, servindo assim como ferramentas que vários grupos usaram em questões raciais ou em outro projeto político. De maneiras diferentes, estas duas citações sugerem que uma plena compreensão das lutas afro-americanas ou outros conflitos contra o racismo, e dos usos e significados da música negra como parte desse processo, envolve um quadro analítico que se expande para além da comunidade negra em si.

Em última análise, eu acredito que os pesquisadores do Caribe iriam encontrar informações mais úteis em uma abordagem que responda com relativa facilidade para uma grande variedade de fazer música. Pode-se incluir nesta abordagem o repertório de concerto de compositores negros, brancos e mestiços que incorporem influências folclóricas de origem diaspórica; o jazz e o jazz latino executados por artistas oriundos da diversidade racial ou étnica; o rock da América do Norte ou do Sul, ou qualquer um dos gêneros mencionados anteriormente, associados a multiplicidade de grupos e graus de significado racial. A fim de desenvolver tal modelo, imagino que será necessário mover-se para além de um foco exclusivo na diáspora africana em direção a uma visão que considere a música em quadros mais amplos.

Um texto que eu achei útil para pensar em algumas destas questões é o frequentemente citado *Racial Formation in the United States* (Formação Racial nos Estados Unidos) de Michael Omi e Howard Winant. Estes autores utilizam o termo *formação racial* para descrever os processos históricos em que as categorias raciais foram criadas, experienciadas e, finalmente, transformadas ao longo do tempo. As formações raciais referem-se às formas mais amplas em que as sociedades estão organizadas. O comércio de escravos no Atlântico, por exemplo, e a instituição da escravidão pelo sistema de *plantation* que forneceu o

contexto para a produção inicial da música caribenha, constituem estes componentes de determinadas formações raciais.

Omi e Winant também propõem o conceito de um *projeto racial*, definindo-o como uma interpretação ou representação de uma disputa que visa alterar a dinâmica racial existente.²² Este conceito parece se encaixar com a descrição da diáspora de Brubaker como uma postura ou reivindicação. O Movimento dos Direitos Civis e o Movimento Black Power representam exemplos de projetos raciais específicos que têm noções alteradas de raça e levaram a determinados tipos de criação de música. Exemplos de artistas que usaram a música para criticar ou dialogar com as realidades raciais em conjunto com movimentos ideológicos mais amplos também são frequentemente encontrados no Caribe Hispânico.

É possível expandir a estrutura de Omi e Winant para incluir a noção de um projeto ou formação cultural, quer como uma categoria separada ou uma subcategoria? Os autores não especificam como suas terminologias se relacionam com a cultura, embora eu suspeite que eles argumentem que a música e outra expressão representam alguns dos canais mais importantes através dos quais as ideologias raciais são vividas e/ou postas em questão.

A vantagem de conceber o fazer musical do Caribe como parte dos projetos e formações culturais inter-relacionados, ou talvez interpenetrados, é que nos permite fazer referências a um repertório mais amplo. As formas musicais de resistência, como a música de *Santería* ou o rap politizado poderiam ser estudadas como parte de um projeto ativista; as ideologias da expressão *blackface* também poderiam ser analisadas de forma semelhante. O bolero pode ser visto como parte de uma formação cultural predominantemente europeia, relacionada a um “status quo” musical dominante que não carrega de forma contundente as inter-relações diaspóricas ou o patrimônio africano. A música híbrida como a salsa ou merengue dentro deste modelo poderia constituir um meio termo de negociação estética. Por conta dos gêneros híbridos existirem em uma grande gama de estilos, alguns mais africanos, outros mais de influência europeia, eles podem ser analisados de várias maneiras e facilmente se tornam símbolos contestados, como aqueles em que vários grupos se apropriam para fins particulares e/ou os alteram estilisticamente para se ajustar às suas

respectivas preferências. Finalmente, o foco nas formações tem a vantagem de ajudar a interpretar o movimento da cultura diaspórica *para além* de suas comunidades originais e sua integração em novas formações ou projetos culturais que pode ou não se encontrar com as ideologias raciais. O fenômeno da salsa em Nova York é um exemplo disto.

O foco na diáspora nos encoraja a olhar para as interações entre locais distintos e a pensar sobre regiões ou hemisférios inteiros, como parte de uma experiência afrodescendente interconectada. Há muitos casos em que tal olhar é útil. Mas o foco em questões como orientação patriótica ou até mesmo a manutenção de limites sociais podem também limitar a pesquisa. Em última análise, a música negra é mais do que suas conexões diaspóricas; a música negra só emerge como uma categoria significativa em relação à música branca e a outro tipo de música não-negra, e dentro da experiência social negra é definida em grande parte através do contato com o povo branco e com outros grupos. A música do Caribe Hispânico traz à baila algumas dessas limitações do paradigma da diáspora, dada a diversidade das suas formas musicais, as categorias raciais complexas e não binárias utilizadas pelos moradores locais, a variedade de graus de identificação com o patrimônio da diáspora entre estes povos afrodescendentes, e a frequente presença da música diaspórica além das comunidades da diáspora.

Como Ben Vinson observou, as noções de negritude no Caribe e na América Latina podem ser “simultaneamente segmentadas, negadas, e relutantemente aceitas - durante todo o tempo se transformando em algo que aparentemente se estende além da negritude”. Um foco sobre as atitudes e usos da cultura diaspórica na sociedade de forma mais ampla e sobre os quadros culturais em que tal expressão se desenvolve, deve revelar-se mais útil para compreender as complexidades da região e ajudar a conceber as formas polivalentes de negritude que transcendem os paradigmas existentes.

* Professor da Universidade do Texas. E-mail: robin.moore@mail.utexas.edu

** Luciano Dutra de Oliveira é cientista social pela Fundação Santo André. E-mail: lucianodutra0@gmail.com.

¹ BRUBAKER Rogers. The 'diaspora' diaspora. In: *Ethnic and Racial Studies*, Vol. 28, 2005. pp. 1–19.

² MILLER, Ivor. *Voice of the Leopard: African Secret Societies and Cuba*. Jackson, MS, University of Mississippi Press, 2009.

³ LINARES, María Teresa. *La música entre Cuba y España*. Madrid, Iberautor Promociones Culturales, S.L, 1998.

⁴ STEWART, Gary. *Rumba on the River: A History of the Popular Music of the Two Congos*. New York, Verso, 2000.

⁵ GURIDY, Frank A. *Forging Diaspora. Afro-Cubans and African Americans in a World of Empire and Jim Crow*. Chapel Hill, NC, University of North Carolina Press, 2010.

⁶ FLORES, Juan. *The Diaspora Strikes Back: Caribeño Tales of Learning and Turning*. New York, Routledge, 2009.

⁷ LÓPEZ, Magia. “La llaman puta.” On CD accompanying the DVD *La Fabrik: The Cuban Hip Hop Factory*, produced by Lisandro Pérez-Rey. Havana, Miami Light Project, 2005.

⁸ cf. 00:57-01:54

⁹ cf. GILROY, Paul. The Dialectics of Diaspora Affiliation. In: Back, Les and John Solomos, Eds. *Theories of Race and Racism*. London: Routledge, 2000, pp. 566-67

¹⁰ *Ibidem*. pp. 568-69.

¹¹ VINSON, Ben. Introduction: African (Black) Diaspora History, Latin American History. *The Americas* vol. 63, July 2006, p. 4.

¹² ZELEZA, Paul Tiyambe. Rewriting the African Diaspora: Beyond the Black Atlantic. *African Affairs* 104/414, Jan 2005, p. 37.

¹³ RIVERA, Angel G Quintero. *Salsa, Sabor y control: sociología de la música tropical*. San Juan, Puerto Rico, Siglo Veintiuno Editores, 1999.

¹⁴ BRUBAKER, 2005, p. 6.

¹⁵ HALL, Stuart. Cultural Identity and Diaspora. In: Jana Evans Braziel and Anita Mannur, Eds. *Theorizing Diaspora*. Oxford: Blackwell, 2007, pp. 233-246.

¹⁶ ver GARCIA, David. *Arsenio Rodríguez and the Transnational Flows of Latin Popular Music*. Philadelphia, Temple University Press, 2006.

¹⁷ ver MOORE, Robin. *Music of the Hispanic Caribbean*. New York, Oxford University Press, 2010, pp. 127-33.

¹⁸ N.T. Blackface é uma forma de maquiagem teatral realizada nos séculos XIX e XX, primeiramente nos Estados Unidos em shows de menestréis e mais frequentemente em shows de vaudeville em que os artistas brancos pintavam-se de pretos criando uma forma estereotipada de pessoas negras.

¹⁹ ver ROBREÑO, Eduardo. *Teatro Alhambra: antología*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1979; MOORE, Robin. *Nationalizing Blackness. Afrocubanismo and Artistic Revolution in Havana, 1920-1940*. Pittsburgh, PA, University of

Pittsburgh Press, 1997; LANE, Jill. *Blackface Cuba 1840-1895*. Philadelphia, PA, University of Pennsylvania Press, 2005.

²⁰ LANE, 2005, p. 76.

²¹ LIPSITZ, George. *How Racism Takes Place*. Philadelphia, PA, Temple University Press, 2011, p. 215.

²² OMI, Michael and WINANT, Howard. *Racial Formation in the United States*. New York: Routledge/Kegan Paul, 1986, p. 56.

Data de envio: 21/07/2011

Data do aceite: 014/10/2011