

Jovens negros e músicas da diáspora na Colômbia: tensões que perpassam e articulam a comunicação, a estética e a política¹

Black young people and diasporic music in Colombia: tensions that permeate and articulate communication, aesthetic and politics

Gober Maurício Gómez Llanos²
Angela Cristina Salgueiro Marques³

Resumo:

Este artigo mostra como a idéia de tensão entre estética e política pode dar lugar a outros modos e manifestações que não se agenciam sempre desde instâncias ou discursos racionais (instituições burocráticas estatais, acadêmicas, partidos). Daí a importância de fazer referência a grupos musicais como Chocquibtown como expressões da diáspora que não configuram uma comunidade consensual, senão uma comunidade política que se constitui através de cenas de dissenso. As misturas das músicas tradicionais do Pacífico com o rap feitas por esses grupos evidenciam uma expressão singular que aparece como tematização de um dano ante um quadro de consenso, de marginalização e exclusão, de negação daqueles que representaram obstáculos para a consolidação do projeto racional ilustrado e sua forma moderna de organização política.

Palavras chave:

Estética; Política; Afro-descendentes; Colômbia; Música.

Abstract:

The aim of this article is to show how the idea of tension between aesthetics and politics may allow new ways and manifestations that do not come to the fore from rational discourses. Musical Colombian groups like Chocquibtown represent and perform that tension through a Diaspora music that mixtures the folk music of the Pacific with rap. They do not form a consensual community, but a political community that is constituted through scenes of dissensus. The musical fusion made by those groups demonstrates a singular aesthetic expression that turns “a damage” into the main focus of their discourse. They propose a context of

¹ Este trabalho foi realizado com o apoio da Fapemig, do CNPq e da Pro-Reitoria de Pesquisa da Universidade Federal de Minas Gerais.

² Mestre e doutorando em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais. E-mail: gomagoll@gmail.com

³ Doutora em Comunicação pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), pós-doutora pela Université Stendhal – Grenoble. Professora do Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da UFMG. E-mail: angelasalgueiro@gmail.com

consensus despite historical marginalization, exclusion and negation of those that have been seen as obstacles for the consolidation of the illustrated rational project and their modern form of political organization.

Keywords:

Aesthetics; Politics; African descendants; Colombia; Music.

Introdução

A música do Pacífico se tornou, nesta última década, um dos pilares de reconhecimento das populações afrodescendentes na Colômbia, 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 Alvarez⁴. 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 afro-latino-caribenha e, por outro, suas trajetórias num contexto urbano (RESTREPO, 2003; WADE, 2002).

Referir-se a músicas da diáspora na Colômbia define um marco de reflexão ao redor de um objeto em construção que abrange as experiências sensíveis e estéticas de jovens migrantes negros em contextos urbanos, que irromperam em distintos âmbitos públicos ligados às indústrias culturais e ao sistema técnico oriundo do desenvolvimento tecnológico e das redes virtuais. Consideramos significativo mostrar que esses jovens 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

⁴ Festival de música tradicional dos povos da região do Pacífico, realizado 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>>.

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* (HERNÁNDEZ, 2009).

No começo do século XXI, constatou-se em alguns estudos tanto a configuração de um sujeito negro ligado a processos de migração das zonas rurais do litoral Pacífico para as cidades do interior do país, como a visibilidade de suas expressões culturais na esfera pública, possíveis pela consolidação de diversos processos de movimentos sociais afro-colombianos que encontravam nas cidades um campo fecundo de ação (AGIER et al., 2000; AGUDELO, 2004; HOFFMANN, 2002).

Os ritmos do Pacífico (currulao, bunde, jugas entre outros) tornaram-se nesta última década um dos pilares de visibilidade e reconhecimento das populações afrodescendentes e uma forma de expressão e configuração subjetiva. Especificamente, tem força a emergência da mestiçagem de músicas da diáspora como uma expressão estética que define modos diversos de ser negro em contextos urbanos. Nos referimos particularmente aqui às misturas de ritmos do Pacífico com outros ritmos como o rap. Estas músicas são uma prática por meio da qual os habitantes afro-colombianos se vinculam a seu lugar de origem, ao mobilizar relatos cotidianos que sentem como próprios. Por sua vez, a música oriunda dessa mestiçagem concretiza musicalmente a experiência desses habitantes como sujeitos da diáspora na cidade.

O interesse deste artigo é compreender estas expressões estéticas como cenas de dissenso (RANCIÈRE, 1995), nas quais se geram modos de subjetivação ante um quadro de consenso identificado com a categoria histórica denominada nação. Consenso produto da marginalização, exclusão e negação daqueles que representaram obstáculos para a consolidação do projeto racional ilustrado e sua forma moderna de organização política. Por outro lado, interessa também explorar a realidade das populações jovens negras para iniciar um diálogo com os poucos estudos referidos a este tema, quando atualmente a maioria da população negra na Colômbia mora nas cidades.

Nesse sentido, 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 (1995, 2010), 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 previamente designado.

Adotaremos aqui uma perspectiva sócio-cultural da comunicação, desde a qual se pode abrir o leque de questões que atendem à complexa realidade social que tem escapado aos estudos tradicionais sobre populações negras, ligadas a perspectivas essencialistas que indagaram e fizeram visível o valor identitário das comunidades afro-descendentes. Sem desconhecer as valiosas reflexões destes estudos, lembramos a menção feita por Martín-Barbero (2002) aos desafios que a emergência de uma cultura comunicacional coloca, no novo século, às Ciências Sociais:

Há nas transformações da sensibilidade que emergem na experiência comunicacional um fermento de mudanças no saber mesmo, o reconhecimento de que por aí passam questões que perpassam o desordenamento da vida urbana, o desajuste entre comportamentos e crenças, a confusão entre realidade e simulacro. As ciências sociais não podem ignorar que os novos modos de simbolização e ritualização do laço social se encontram cada dia mais entrelaçados às redes comunicacionais e aos fluxos informacionais. (MARTÍN-BARBERO, 2002, p. 257).

Nossa reflexão busca destacar os modos de subjetivação criados nas manifestações e expressões estéticas dos jovens, encontrando pistas para sua compreensão nas práticas comunicativas dos jovens negros na cidade de Cali, Colômbia. Aqui, centra-se em um grupo chamado Chocquibtown, pioneiro nas misturas do rap com ritmos musicais do litoral do Pacífico na Colômbia, e destaca um dos cenários que perpassa sua experiência e corresponde às plataformas virtuais, “territórios” em que é possível conhecer os modos de uso e os consumos culturais dos jovens. Nelas também podem expressar sua capacidade criativa

devido à manipulação das técnicas de produção musical que se tornam visíveis em plataformas como o YouTube. Essa rede social dá origem a um cenário interativo pelas possibilidades de interlocução geradas nos fóruns cujo diálogo é estimulado por ferramentas de comentários. Esses fóruns e espaços podem dar origem a cenas de dissenso⁵, tais como caracterizadas por Rancière (2000). Além disso, essas plataformas se tornam uma fonte de insumos necessária para desenvolver as questões aqui propostas, nos permitindo acessar entrevistas, vídeos musicais e documentários.

O intuito é destacar a voz, as vivências e a produção cultural de jovens negros, migrantes e músicos de Cali para conhecermos um pouco o contexto em que desenvolvem suas interações comunicativas, seus vínculos sociais e suas práticas artísticas. A escolha da banda Chocquibtown – composta por Gloria Martínez (Goyo), Miguel Martínez (Slow), Carlos Valencia (Tostao) - se deve ao fato de que ela é pioneira na mescla do rap com ritmos do Pacífico⁶, colocando 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. Em 2007, foram os vencedores do Festival Petronio Alvarez; em 2010 ganharam o Grammy latino na categoria “melhor canção alternativa” e em 2009 tinham sido nomeados na categoria “melhor novo artista”.

Nos baseamos principalmente em documentos audiovisuais para reconstruir elementos de sua trajetória, tais como origem do grupo, estilo e

⁵ Em linhas gerais, cenas de dissenso são espaços nos quais o conflito se estabelece acerca do entendimento da própria situação de fala, ou seja, do estatuto dos sujeitos falantes, de sua habilidade em apresentar ao outro o mundo no qual seus argumentos fazem sentido e da dinâmica dissensual que desestabiliza concepções pré-figuradas do que significa a interlocução e o processo de constituição dos interlocutores. Para Rancière, o diálogo produzido em cenas polêmicas criadas pelos interlocutores é o evento fundante de comunidades políticas, nas quais um sentido de público é construído pela aparência (Hannah Arendt) e pelo engajamento comunicativo, dramático e argumentativo.

⁶ No entanto, ao considerar a pesquisa de Hernandez (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.

produção musical, cotidianidade e relações sociais. A intenção era a de 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. Assim, empreendemos uma análise que visa à compreensão das orientações coletivas ou mundos de vida destes sujeitos e dos sentidos que produzem quando se expressam coletivamente por meio das músicas da diáspora.

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 descrevendo um processo em construção e em constante movimento, que remete 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. Nesse sentido, o *lugar* das músicas tem tanto valor como seus depoimentos em nossas análises, sendo também usadas para explicitar as tensões enfrentadas pelos jovens, bem como suas reivindicações e pontos de vista. Assim, utilizamos também o material musical que produzem e que são veiculados em ambientes/plataformas virtuais como Jimdo, Myspace, YouTube e Facebook.

Jovens, música e tecnologias

A música, para Gilroy (2001), 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 e 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 modelos ocidentais de práticas culturais.

Para alguns pesquisadores (WELLER, 2011; LÓPEZ, 2011; DAYRELL, 2005; HERSCHMANN, 2005) a música é uma componente vital na experiência dos jovens, como prática organizadora de vínculos identitários, assim como âmbito de configuração subjetiva. No caso do rap, ligado ao movimento Hip-hop, a música se apresenta como uma forma de contestação das desigualdades sociais, uma vez que, por meio dela “os jovens podem expressar sua criatividade e denunciar as situações de discriminação e segregação” (WELLER, 2011, p. 24).

Os jovens vivem hoje num mundo que padece pela destruição da memória e pela acelerada obsolescência dos objetos técnicos cotidianos, daí que a identidade está configurada por uma amálgama de tempos longos articulados a tempos curtos e que compõem o palimpsesto tanto das sensibilidades como dos relatos em que se diz narrativamente a identidade. Segundo Martín-Barbero:

Diante da distância com que a maioria dos adultos ressentem e resistem a essa nova cultura – que desvaloriza e torna obsoletos muitos do seus saberes e destrezas – os jovens respondem com uma proximidade feita não só da facilidade para se relacionar com as tecnologias audiovisuais e informáticas, mas também de cumplicidade expressiva: é em seus relatos e imagens, nas suas sonoridades, fragmentações e velocidades que encontram seus ritmos e seu idioma. (MARTÍN-BARBERO, 1998, p. 33).

A música é uma prática que convoca a capacidade criativa dos jovens com sua empatia tecnológica, constituindo sua experiência sensível às mudanças culturais que corroem os horizontes do perceptível e os quadros de sentido que ordenavam o mundo dos adultos (o tempo produtivo do trabalho, as instituições tradicionais – como a família e a igreja, que pautavam comportamentos –, e burocráticas como o Estado que circunscreviam os indivíduos ao exercício de direitos e deveres com a nação). No entanto, as músicas da diáspora, como forma expressiva dos jovens negros, compõem um campo de conflitos entre as memórias e as tradições ancoradas a territórios específicos, com imagens e símbolos de circulação global gerando processos de re-territorialização que configuram um

sujeito outro. Esta sensação pode ser percebida, por exemplo, nas palavras de Tostao, integrante da banda Chocquibtown, “Nós estamos tentando fazer uma homenagem ao Pacífico a partir de nossa perspectiva, a nossa visão é diferente da de nossos avós, já há DVD, televisão a cabo: ESPN, já tudo se diz em inglês aqui” (ETIENNE, 2013).

O uso das tecnologias perpassa a experiência criativa destes jovens ao produzir obras musicais que lhes permitem tanto se aproximar quanto se afastar dos circuitos de produção e consumo hegemônico das indústrias culturais. No caso de seu afastamento, é preciso considerar a autonomia de produção e divulgação da música em nichos independentes de mercado. No uso constante da tecnologia, no acesso a massivas fontes de informação, de tutoriais para aprender a manipular programas de edição, ao uso das redes sociais para dar a conhecer sua produção e ter referentes de aceitação e avaliação, assim como via para ampliar o círculo de amizades convocadas pelo mesmo interesse, é que os jovens tecem laços de pertença e se constroem como sujeitos, que não estão determinados na sua totalidade por instituições tradicionais e burocráticas, por sua vez, emergir no espaço público como seres particulares. Assim, o comunicacional tem lugar na cultura contemporânea, onde a tecnologia “constitui uma mediação que deixa de ser meramente instrumental para se densificar e se tornar estrutural, pois, esta remete hoje não a novas máquinas ou aparelhos senão a modos de percepção e de linguagem, a novas sensibilidades e escrituras” (MARTÍN-BARBERO, 2002, p. 33).

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

A experiência dos sujeitos mergulhados numa cultura comunicacional não é só um processo em que se valoriza a “capacidade criativa de uma nova sensibilidade receptiva aos câmbios culturais ocasionados pela implosão de referentes que garantiam a coesão social” (MARTÍN-BARBERO, 2011, p. 106), é

também a possibilidade de questionar discursos hegemônicos que se pressupõem ser compartilhados por todos os membros de uma comunidade.

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?

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 (RANCIÈRE, 2000) 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 (MARQUES, 2011). Esse lugar é fruto do modo como o processo artístico confere novas cores a paisagens habituais que conformam os cenários da vida cotidiana.

Para Rancière (2010), 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 política⁷ justamente porque envolve as ações criativas de linguagem que desafiam

⁷ Para Rancière, a política “consiste em reconfigurar a partilha do sensível que define o comum de uma comunidade, e nela introduzir novos sujeitos e objetos, em tornar visível o que não era visto e fazer ouvir como falantes os que eram percebidos como animais barulhentos.” (RANCIÈRE, 2010, p. 21).

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 dissensual dos sujeitos.

O dissenso é, segundo Rancière (2010, p. 69), uma “divisão inserida no senso 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”. Já 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. Portanto, da relação entre estética e política sucede uma partilha do sensível, deixando ver formas sensíveis que deslocam a distribuição da vida em comum; formas que ao se expressar, são capazes de construir um modo de ser particular, que abre um intervalo frente a uma identidade atribuída, e são nesses intervalos, produzidos nesse embate de mundos dentro do comum que se constroem outras subjetividades e processos de subjetivação.

A nosso ver, um processo de subjetivação está ligado 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, 2010).

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, 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.

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 fixo.

O exercício de tradução não acontece na expressão de uma identidade e uma cultura próprias, 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).

Chocquibtown: histórias de diásporas territoriais e estéticas

Os integrantes da banda Chocquibtown, Tostao, Goyo e Slow⁸ se conheceram desde crianças, respirando música por todas as ruas de Quibdó, cidade do departamento do Chocó, que conforma a região norte do Pacífico

⁸ Apelido dos integrantes da banda de música fusão chocquibtown, que mistura ritmos do Pacífico colombiano com o rap. Integrado por: Gloria Martínez (Goyo), Miguel Martínez (Slow), Carlos Valencia (Tostao).

colombiano. Foi no ano 2000 que Tostao, logo depois de viver várias experiências em grupos de rap e reggae na cidade de Bogotá, se encontrou de novo com seus amigos de infância, agora na cidade de Cali, para compartilhar sua queixa sobre a intranquilidade que lhe produziam essas experiências diaspóricas (HALL, 2011), tanto territoriais como estéticas⁹. A resposta, tanto de Goyo como de Slow significou um sentimento que igualmente lhes inquietava, marcado pela distância com seu lugar de “origem, mas também, por esses novos encontros com realidades urbanas de cidades como Cali e Bogotá¹⁰.

Foi assim que esse sentimento se traduziu em música, não só com o estilo rap que desde crianças gostavam de imitar ao escutar cantores de outras cidades, inclusive de outros países como Panamá e Estados Unidos; e também a música do folclore do Pacífico norte e do sul da Colômbia. As letras de suas canções reivindicam uma história que narra através de seus modos e gestos particulares de fala suas práticas tradicionais que se contrapõem a uma história oficial e aos imaginários hegemônicos da nação.

Sua música traça um mapa sensível diferente dos ancorados nos discursos excludentes que reafirmam o nacionalismo e a modernidade (WADE, 2002). Na sua música, cabe um país que reivindica a diversidade das comunidades afrodescendentes para reconhecer-se nos diversos espaços em que são mobilizadas ou visíveis suas práticas culturais; verificando constantemente essa diversidade ao transitar por vários lugares das migrações, para configurar uma cena, já não

⁹ As experiências da diáspora estão caracterizadas pelo hibridismo que faz referência a lógica derridiana da *differance*, como *places de passage* em contraposição a idéia de fronteira. Assim, representa a globalização que em suas formas atuais, desassossegadas e enfáticas, vem ativamente desenredando e subvertendo cada vez mais seus próprios modelos culturais herdados essencializantes e homogeneizantes, desfazendo os limites e, nesse processo, elucidando as trevas do próprio “iluminismo” ocidental. Neste sentido, a idéia de estética diaspórica é um termino de Kobena Mercer e ao que Hall (2011) faz referência para acentuar a lógica da *differance* derridiana e o hibridismo: numa gama de formas culturais, há uma poderosa dinâmica sincrética que se apropria criticamente de elementos dos códigos mestres das culturas dominantes e os “criuliza”, desarticulando certos signos e rearticulando de outra forma seu significado simbólico.

¹⁰ “No ano 2000 nos re-encontramos com Goyo em Cali. Eu estava mergulhado na música. Eu percorri o país com Carbone porque nós soávamos em todos lados e cantos da Colômbia com uma canção que se chamava “vos tampoco te escapas” que era uma cumbia. Mas eu estava saturado com isso e cheguei a Cali com outra atitude. Falei com Goyo que eu sempre tive a idéia de fazer um grupo de rap Pacífico. E eu disse para ela: ‘eu quero que a coisa sorria’. A experiência com Carbone foi muito legal, mas éramos um grupo de negos que tocávamos música folclórica que não era nossa, senão de outros, para que fosse comercial. De alguma maneira, eu o sentia um pouco estranho” (CHOCQUIBTOWN, 2010).

determinada por um discurso hegemônico, senão a partir de suas próprias experiências e a partir de sua cotidianidade que lhes permite construir-se como sujeitos, já que configura uma maneira de ser em oposição a uma identidade atribuída, combinando modos de vida que supostamente pertenceriam a identidades separadas – ser negro, moderno, ou urbano, para ser negro e moderno e urbano; se substitui a estratégia essencializante do “ou” superando a lógica de operação binária (HALL, 2011, p. 326). Um exemplo também disto são as festas de *San Pacho* na cidade de Cali, próprias da região norte do Pacífico, o que não impede que se vinculem e participem dela indivíduos e grupos de municípios como Guapi, Timbiquí e Tumaco entre outras da região sul:

No folclore a lógica se aplica desde os jovens, que escutam a música, porque no Chocó se escuta música folclórica por todo lado, mas o rapaz sai do Chocó e não leva o cd na maleta, não leva o tambor para lhe mostrar a seus amigos do interior que isto é uma tambor..não nunca faz isso o rapaz, ele já tem aversão porque isso de mãe e de avós e isso já passou de moda, agora é o reggeaton. Então, nós o que fazemos é dizer, nós somos jovens como vocês e vamos ao Petrônio, porque vocês não vem também, porque não pensamos que a música tradicional também pode ser nosso folclore, redefinido. (ETIENNE, 2013).

Estes grupos de jovens constroem e desconstroem a cartografia da cidade dominada por uma *razão comunicacional* (MARTÍN-BARBERO, 2002, p. 32) – em função de torná-la uma rede de operações do mercado global –, ao interpretar a cidade a partir de sua experiência outorgando-lhe outros sentidos, adensando os (seus) vínculos sociais. Os sentidos produzidos por eles em interação com a cidade e as “novas” tecnologias remetem à configuração de outros modos de olhar, escutar e ler. Configura-se um quadro de ritualidades que deslocam as instituições tradicionais de socialização, interpelando, produzindo barulho na trama consensual do poder.

As pessoas não sabem que o Pacífico existe, e muitas pessoas não sabem que a música do Pacífico se pode fusionar e misturar com outros ritmos que não são de aqui, e que é muito rica, há muitos ritmos, muitas sonoridades. [...]. Claro, o referente da Colômbia é a cumbia e o vallenato, as pessoas não sabem que na Colômbia há muitos negros neste lado, ao sudoeste do país. [...]. Tendo em conta a revolução do hip-hop, que não se quer continuar fazendo esse hip-hop macho como você diz, se incorporaram melodias e se estão fazendo

canções com estruturas claras, com os temas da cotidianidade e a inspiração é a vida da gente, a vida do dia a dia. [...]. Neste momento, a Colômbia toda está se redescobrimdo; em outros espaços, as pessoas dizem, já nos cansamos da política ‘estrangeira’ de alguma maneira. . [...]. Vamos nos escutar, então, todo mundo está nessa sintonia, tudo o que é folclore é ótimo, e o referente de Chocquidtown é esse, soar a folclore. (ETIENNE, 2013).

Esta dinâmica permite indagar as sensibilidades que tornam possível aos jovens encontrar na música um lugar de expressão, de questionamento de um dano e de (re)interpretação da cidade como gesto da estética da diáspora.

Cenas do dissenso: modos de reinvenção da cultura afrodescendente do Pacífico colombiano

É possível perceber como as músicas de Chocquibtown mostram as histórias destas comunidades em contextos sociais específicos através de relatos que usam suas formas particulares de fala do idioma espanhol. As músicas são também marcadas pelo ritmo e pela tonalidade que revestem as palavras e lhe imprimem seu sentido particular, produto de séculos de tradição oral, de mestiçagem e também de resistências.

O fato de reivindicar estas formas coloca em cena uma partilha do sensível, mais ainda quando é comum hoje, que as formas de fala dos afrodescendentes representem situações de inferioridade e ignorância remetendo a imaginários de exclusão e racismo. Sem polemizar sobre este assunto é preciso esclarecer que muitos afrodescendentes não utilizam a palavra negro como expressão de uma identidade singular, mas como 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, a uma ocupação e registro de visibilidade. Na entrevista antes referida sobre Chocquibtown, Tostao usa também essa palavra para representar aos sujeitos que conformam seu relato nesse momento. Essa cena de expressão e questionamento por ele criada foi feita e refeita em diferentes lugares: algumas ficaram no dispositivo virtual do *youtube*,

outras promoveram blogs e comunidades virtuais, tiveram eco em outras redes sociais, na mídia tradicional ou foram tema de discussão acadêmica.

Em outra entrevista, os três integrantes do grupo não vão reivindicar essa expressão (“negro”) para ser identificados (CHOCQUIBTOWN, 2013). Para ilustrar o grau polêmico deste tema é interessante fazer referência aqui a alguns comentários que deixam os usuários de *youtube*, logo depois de observar a entrevista mencionada:

Soy paisa y amo mi tierra, pero desde que conocí el AFRICA COLOMBIANO ME ROBÓ EL CORAZÓN... Adelante muchachos, los admiro y guardo un cariño muy especial. ¿Que si se puede? ¡CLARO QUE SE PUEDE! MelissaTM08;

He tenido la fortuna de conocer muchas ciudades del país y sin duda hay racismo por todas partes, como también es cierto que algunos de nosotros como negros lo hemos adoptado. No lo digo por mí, pero si por algunos casos infortunados. Por demás aunque no lo acepten, el racismo es más común de lo que se cree. fabioruiz120884;

Colombia NO es un país racista, es muy diferente que en Colombia haya gente racista, no todo el país es igual, no puedes generalizar así. thunderblackbird072;

No solo en colombia...soy afroecuatoriana..... pero vivo en la capital y si he sufrido de mucho racismo!! sandungueraful. (CHOCQUIBTOWN, 2013).

Vemos como as redes sociais, ao configurarem um terceiro entorno, são também um ecossistema tecnocomunicativo que vem a se adicionar ao primeiro entorno natural (meio ambiente), e ao segundo entorno referente ao urbano. Neste espaço comunicacional, tecido menos de encontros e multidões que de conexões, fluxos e redes, surgem outros modos de “estar juntos” e outros dispositivos de percepção mediados pela acelerada aliança entre velocidades audiovisuais e informacionais (MARTÍN-BARBERO, 2011, p. 118).

Pelo que vimos anteriormente se sustenta a idéia que as tecnologias permitem conversações em que são encenadas formas dissensuais que correspondem constantemente a um questionamento de um horizonte do perceptível. Estas expressões surgem nas plataformas virtuais como a expressão de um dano que por um lado dará origem a opiniões e tipos de fala inseridos por sua vez na ordem policial ou comunidade consensual, e, por outro, configura uma

cena que não pode ser medida, ao representar um excesso, tornando-se um regime de enunciação outro.

Voltando ao âmbito musical, é possível dizer que na canção *Somos Pacífico* é definida uma cena dissensual que reivindica a diversidade afro-colombiana como uma realidade que os constitui comunidade, a comunidade Pacífico. Como já foi dito, essa comunidade se enuncia desde os modos de fala, próprios desta região e está contida em todas as letras de suas músicas: *Bueno, dejemos ese punto a un lado/ Hay gente trabajando pero son contaos /Allá rastrillan, hablan jerguiado /Te preguntan si no has janguiado (hanging out) /Si estas queda'o/Si lo has copiado, lo has vacilado /Si dejaste al que está malo o te lo has rumbeado*¹¹.

Essa enunciação segue o ritmo da mistura da música rap com o folclore Pacífico, em que os beats se misturam com os “repiques” da marimba, junto com a estética visual que coloca os corpos dançando, ataviados com roupas usadas para as danças folclóricas e, como pano de fundo, temos um município representativo do departamento de Chocó. Tal enunciação configura uma cena de dissenso que desloca o pressuposto de comunidade (que operava só na categoria de raça) e afirma que os sujeitos políticos se constroem num processo criativo em que suas palavras são vitais para o questionamento de uma identidade atribuída, combinando modos de vida que estariam separados.

O interessante é que esta música opera a partir da ordem policial (RANCIÈRE, 2000) que nomeia e atribui um status fixo aos sujeitos. Contudo, a canção aponta para uma lógica de romper com a representação dominante sobre os afro-colombianos: negro já não representaria uma adscrição racial, pois esta categoria, usada para legitimar uma ordem das coisas que subjaz na formação do estado-nação, se reconfigura ao ser “teatralizada” por Chocquibtown; encenada pela diversidade de palavras que usam para se expressar. Assim, confrontam-se

¹¹*Somos Pacífico*. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=reB4YLS-49U&list=RD020Z4CwpBYbeM>>. Acesso em: 15/04/2013.

palavras da ordem consensual como “sangue” e “região” com palavras como “pinta”¹², enquanto os corpos dançam tanto rap como folclore do Pacífico.

Sendo assim, as músicas da diáspora trazem marcas de ficção, sobretudo pelo fato de contarem histórias e recriarem outros modos de subjetivação. Por isso, tanto a música como a ficção modificam e produzem novos imaginários, definem modelos de ação e palavra, mas também regimes do sensível. Promovem “re-ordenamentos materiais dos signos e das imagens, das relações entre o que vemos e o que dizemos entre o que fazemos e o que podemos fazer” (RANCIÈRE, 2000, p. 62).

De donde vengo yo é uma canção cuja lírica transita ao tempo pelas condições materiais que marcam dificuldades econômicas nestes povos, como pelos gestos de sobrevivência para superá-las: *De donde vengo yo/ la cosa no es fácil pero siempre igual sobrevivimos/ Vengo yo/ De tanto luchar siempre con la nuestra nos salimos/ Vengo yo/ Y aquí se habla mal pero todo está mucho mejor/ Vengo yo /Tenemos la lluvia el frio el calor*¹³.

Esta canção define um processo criativo particular como forma de subjetivação ao recriar nas práticas cotidianas, os modos de interação social e representações dos povos do Chocó, cujas dinâmicas conferem distinção social a experiências e situações que se vivem nestes municípios:

De donde vengo yo /Si mi señor /Se baila en verbena con gorra y con sol /Con raros peinados o con extensión /Crítiquenme a mí o lo critico yo /Si tomo cerveza no tengo el botín /Y si tomo whisky hay blin blin /Y si tengo oro en el cuello colgado/ay ay ay ay... es porque estoy montado.

Tornar evidentes estas dinâmicas através da música é dar conta de uma comunidade perpassada por múltiplas realidades que tensionam o rural e o urbano, por sua vez, evidenciando um conflito entre economias de subsistência e a economia do mercado global, entre um conjunto de práticas e valores tradicionais,

¹² *Pinta* faz referência aos rasgos físicos particulares de um indivíduo, assim como aos estilos com os que constrói uma imagem de si mesmo, basicamente, através do vestir. Também, faz referência ao conjunto de gestos e atitudes particulares de cada indivíduo e usadas na suas interações sociais.

¹³ De onde eu venho/ as coisas não são fáceis mas, sempre nós sobrevivemos/ com muita luta a gente sempre consegui o que quer/ aqui a gente fala mal mas tudo está muito melhor/ nós temos a chuva, o frio o calor. Video musical *De donde vengo yo*, chocquidtown. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=yMS4J6Gp6e4>>. Acesso em: 18/07/2013.

com as representações que agenciam práticas de consumo e de status social de uma sociedade moderna: *Todo el mundo toma whisky... aja /Todo el mundo anda en moto... aja /Todo el mundo tiene carro... aja /Menos nosotros... aja /Todo el mundo come pollo... aja /Todo el mundo/ está embambao aja /Todo mundo quiere irse de aquí / Pero ninguno lo ha logrado*¹⁴.

Um aspecto interessante desta canção se deve ao fato de que, uma das suas estrofes, seguindo o ritmo e o mesmo conteúdo das referidas em parágrafos anteriores, muda de registro radicalmente, ao marcar com as batidas do beat outra tonalidade para expressar a encenação de um dano através do estilo rap:

*Acá tomamos agua de coco/Lavamos moto /Todo el que no quiere andar en rapi moto /Carretera destapada pa' viajar /No plata pa' comer hey... pero si pa' chupar /Característica general alegría total/Invisibilidad nacional e internacional/Auto-discriminación sin razón /Racismo inminente/mucha corrupción/Monte culebra/Máquina de guerra /Desplazamientos por intereses en la tierra/Su tienda de pescado/Agua por todo lado Se represa /Que ni el discovery ha explotado*¹⁵.

Aqui se apresenta uma realidade que tem marcado os municípios desta região, na qual sua diversidade em recursos naturais o coloca como um lugar estratégico para o desenvolvimento de planos de conexão com o mercado global neoliberal, contexto que invocou a guerra neste território entre grupos paramilitares, apoiados pela força militar, com grupos da guerrilha. Atualmente, a forte entrada de multinacionais do setor de agro-combustíveis, exploração mineira e de madeira, evidencia o papel da guerra no agenciamento de um projeto de país ancorado em um regime dos setores de elite tradicionais. Também é possível inferir neste trecho uma denúncia aos fatos de corrupção protagonizados pela figuras públicas representantes ante o estado da população desta região do litoral

¹⁴ Todo o mundo bebe whisky/ todo o mundo anda de moto/ todo o mundo tem carro/ menos nós/ todo o mundo come frango/ todo o mundo tem jóias/ todo o mundo quer sair daqui/ mas ninguém o conseguiu. Chocquidtown. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=yMS4J6Gp6e4>>. Acesso em: 18/07/2013.

¹⁵ Aqui bebemos água de coco/ nós lavamos motos/ estradas de pó para viajar/ não tem dinheiro para comer mas sim para beber/ característica geral: alegria total/ invisibilidade nacional e internacional/auto-discriminação sem razão/ racismo iminente/ muita corrupção/ máquinas de guerra/ desalojamentos por interesses na terra / abundância de peixes/ água por todos os lados se represa / que nem se quer discovery explorou. chocquidtown. Vídeo musical: *De donde vengo yo*, Chocquibtown. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=yMS4J6Gp6e4>>. Acesso em: 16/04/2013.

Pacífico, questionando o roubo dos bens públicos e do dinheiro que deveria ser investido para o bem-estar coletivo.

Ao explorarmos as dinâmicas musicais e comunicativas do grupo Chocquibtown, tínhamos como intuito avaliar a possibilidade de os jovens, através da criação artística, da escrita de suas percepções, demandas e experiências instaurarem possibilidades de aparecimento de cenas polêmicas, tal como conceituadas por Rancière. Segundo ele, as cenas polêmicas, ou cenas de dissenso constituem regimes de enunciação outros, que encenam situações criativas, mediadas por metáforas, que tensionam a história entremeando fatos e ficção. As cenas de dissenso se instauram quando se questiona o modo policial de partilha do sensível a fim de trazer à tona discursos, experiências, fazeres outros que aqueles imputados hierarquicamente aos sujeitos.

Pode-se compreender a ficção como um lugar potencialmente político, dado que “a questão da ficção é, antes de tudo, uma questão de distribuição de lugares, da re-disposição de objetos, imaginários e imagens” (RANCIÈRE, 2000, p. 17) que formam o mundo comum já preestabelecido. Podemos dizer que os enunciados das letras das músicas deste grupo, dão conta de cidadãos anônimos, cavam hiatos, abrem derivações, modificam maneiras, velocidades e trajetos segundo os quais estes se aderem a uma condição, reagem a situações e reconhecem suas imagens. Configuram de novo o sensível, quando “desorganizam a funcionalidade dos gestos e dos ritmos convenientes aos ciclos naturais da produção, da reprodução e da submissão” (RANCIÈRE, 2000, p. 59).

Considerações finais

O intuito deste artigo foi examinar as formas expressivas de jovens músicos negros de Cali, definidas como músicas da diáspora, para compreender alguns aspectos da realidade que costura os diferentes âmbitos de sua experiência vivida. Vimos 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 inserirem 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 enunciem 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.

Assumimos aproximar duas perspectivas teóricas, ainda que saibamos de suas diferenças: os estudos de comunicação e cultura e as reflexões sobre estética e política, desenvolvidas a partir da perspectiva de Rancière, que concebe a subjetivação política dos indivíduos ligada a uma desidentificação do lugar que devem ocupar dentro de uma comunidade, e que se afasta da reflexão identitária adotada pelos estudos culturais. O intuito desse exercício foi trazer questões que consideramos ser relevantes para continuar construindo passagens e interfaces entre duas perspectivas teóricas que entrelaçam as dimensões da cultura e da política, procurando identificar e caracterizar processos de emancipação e constituição de sujeitos autônomos.

O grupo Chocquibtown, pioneiro colombiano na mescla do rap com ritmos do Pacífico, coloca em cena questões sobre o preconceito racial: 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.

As expressões estéticas das músicas da diáspora podem ajudar a ler aqueles aspectos que construíram o “negro” e o “africano” e que preocupam a Wade (2000), se são compreendidos como dispositivos, que mesmo sendo processos de subjetivação mediados pelo poder, também, há neles linhas de

fratura e desvio, nas quais se encontram modos de invenção e criação. Estes modos, por sua vez, produzem outras subjetividades possíveis ao pensar nos embates de repertórios tradicionais com modos de produção global como matrizes históricas nacionais, processos de diásporas tanto no plano sincrônico como diacrônico. 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).

A nosso ver, considerar a estética como base da política, tal como o faz Rancière, nos auxilia conceitualmente para avaliar as expressões criativas juvenis na busca de outros caminhos de compreensão da política e da constituição do sujeito político dentro campo da comunicação. Por sua vez, considera-se a capacidade de fala dos sujeitos para se ocupar dos assuntos comuns, que deriva em processos criativos para aparecer no comum e encenar um dano e não cenários pressupostos para que eles participem.

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 à 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.

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, como chave na midiaticização de assuntos internacionais geopolíticos como a aliança do pacífico¹⁶. Nesse sentido, 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.

REFERÊNCIAS

AGIER, M. et al. (Eds.). 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, C. No todos vienen del río: construcción de identidades negras urbanas y movilización política en Colombia. In: RESTREPO, Eduardo; ROJAS, Axel (Eds.). **Conflicto e (in) visibilidad**: retos en los estudios de la gente negra en Colombia. Popayán: Editorial Universidad del Cauca, 2004.

CHOCQUIBTOWN. **Entrevista concedida a la revista Shock** [en línea], 2010. Disponível em: <<http://www.shock.com.co/actualidad/musica/articuloshock-chocquibtown-del-pacifico-el-mundo>>. Acesso em : 15/04/2014.

CHOCQUIBTOWN. **Somos pacífico**. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=reB4YLS-49U&list=RD020Z4CwpBYbeM>>. Acesso em: 14/04/2013.

CHOCQUIBTOWN. **De donde vengo yo**. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=yMS4J6Gp6e4>>. Acesso em: 16/04/2013.

CHOCQUIBTOWN. **Pescado envenenado**. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=IqjOQ-xKzAc>>. Acesso em: 16/04/2013.

¹⁶ Tratado comercial entre Chile, Peru, México e Colômbia, constituído formalmente em 2012.

CHOCQUIBTOWN. **Entrevista em Univisión.** Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=0meXf3n6swk>>. Acesso em: 14/04/2013.

DAYRELL, Juarez. **A música entra em cena, o rap e o funk na socialização da juventude.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

ETIENNE, Sevet. **Chocquibtown:** documental en Cali. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=TAAtOw8DHPDM>>. Acesso em: 12/04/2013.

GILROY, Paul. **O atlântico negro, modernidade e dupla consciência.** São Paulo: Editora 34, 2001.

HALL, Stuart. Pensando a Diáspora, reflexões sobre a terra no exterior. In: SOVIK, Liv (Ed.). **Da diáspora:** identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2011.

HERNÁNDEZ, Oscar. **Músicos blancos, sonidos negros:** trayectorias y redes de las músicas del sur del pacífico en Bogotá. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2009.

HERSCHMANN, Micael. **O funk e o hip-hop invadem a cena.** Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

HOFFMANN, O. Del territorio étnico a la ciudad: las expresiones de identidad negra en Colombia a principios del siglo XXI. In: NATES, B.(Ed.). **Territorio y Cultura. Territorios de conflicto y cambio sociocultural.** Manizales. Universidad de Caldas, 2011. Disponível em: <<http://hal.archives-ouvertes.fr/docs/00/46/34/52/PDF/2002-MANIZALES.pdf>>. Acesso em: 12/04/2013.

LÓPEZ, M. Prácticas y fenómenos emergentes en la juventud como vías de transformación social en Colombia. **Última Década**, Valparaíso, n. 35. Disponível em: <<http://www.scielo.cl/pdf/udecada/v19n35/art03.pdf>>. Acesso em: 30/09/2012.

MARQUES, A. C. S. Relações entre comunicação, estética e política: tensões entre as abordagens de Habermas e Rancière. **Revista Compólitica**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 109-130, set./out. 2011.

MARTIN-BARBERO, Jesús. Jóvenes: des-orden cultural y palimpsestos de identidad. In: CUBIDES, H. et al. (Eds.). **Viviendo a Toda:** jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 1998.

MARTIN-BARBERO, Jesús. **El oficio del cartógrafo:** travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura. Santiago de Chile: Fondo de cultura económica, 2002.

MARTIN-BARBERO, Jesús. La pertenencia en el horizonte de las nuevas tecnologías y de la sociedad de la comunicación. In: HOPENHAYN, M. et al

(Eds.). **Sentido de pertenencia en sociedades fragmentadas, América Latina desde una perspectiva global.** México: Siglo XXI, 2011.

RANCIERE, Jacques. **A partilha do sensível.** São Paulo: Editora 34, 2000.

RANCIERE, Jacques. A estética como política. **Devires**, Minas Gerais, v. 7, n. 2, jul./dez. 2010.

RANCIERE, Jacques. **El tiempo de la Igualdad. Diálogos sobre política y estética.** Barcelona: Herder editorial, 2011.

RANCIERE, Jacques. **La méésentente:** politique et philosophie. Paris: Galilée, 1995.

REGUILLO, R. **Emergencia de culturas juveniles, estrategias del desencanto.** Bogotá: Editorial Norma, 2000.

RESTREPO, E. Entre arácnidas, deidades y leones africanos: contribución al debate de un enfoque afroamericanista en Colombia. **Tabula Rasa. Revista de Humanidades.** Bogotá, n.1, p. 87-123, ene./dic. 2003.

WADE, P. Construcciones de lo negro y de África en Colombia: política y cultura en la música costeña y el rap. In: **Afrodescendientes en las Américas: trayectorias sociales e identitarias.** Bogotá: U.N, ICANH, IRD, ILSA, 2002.

WELLER, W. **Minha voz é tudo o que eu tenho:** manifestações juvenis em Berlim e São Paulo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

Recebido em: 28.06.2014

Aceito em: 27.10.2014