

Para comer e para levar, para cantar e para bailar: Estudo da música salsa como patrimônio imaterial musical da diáspora afro-latino-caribenha

Julio Moracen Naranjo

Universidade Federal de São Paulo

juliomoracen@yahoo.com

Resumo

O trabalho trata do estudo da música salsa no Caribe e no Brasil, enquanto acontecimento espetacular-musical patrimonial que se desenvolve em espaços culturais da diáspora atlântica. A salsa como movimento musical e cultural ganha amplitude face à Globalização, por conter um estilo performático e musical que interfere nas culturas brasileiras e caribenhas por suas narrativas sonoras transnacionais e interculturais. Analisando-a no sentido de potencializar “abordagens cosmopolitas”, pensamos poder contribuir com questões para alargar, teórica e analiticamente, discussões sobre as mediações entre música + comida + bebida, em um enfoque de diálogo local/ regional e transregional, onde a salsa, e patrimônio imaterial espetacular-musical transculturado, na perspectiva de Fernando Ortiz em seu livro “Contrapunteo Cubano del Tabaco y del Azucar”. A pesquisa é apresentada a partir da análise de artistas, dançarinos e bailadores, espaços culturais e mestres (tesouros humanos vivos), trazendo ao primeiro plano diálogos antropológicos e uma história das interrelações culturais no espaço conhecido como afro-latino-caribenho a partir do Caribe e do Brasil

Palavras-chave

música salsa, patrimônio cultural imaterial, transculturação, diáspora

* Acompanha este texto uma breve performance de música e dança interpretada pelo mestre cubano José Luis Medina.

1. A Cultura: para comer e para levar

Salsa: Molho, um líquido aromatizado, normalmente de espessura, é utilizado para temperar, dar sabor e melhorar o sabor de um prato. Os molhos adicionados aos pratos têm as seguintes qualidades: Umidade, Sabor, As enriquece, Aparência (cor), Interesse do público.

De acordo com a história da América Latina e o Caribe, nas estruturas comportamentais das culturas afro-latino-caribenha como a brasileira, sua identidade ainda referencia-se a relações corpo-música-performance em diálogos onde a música constitui-se espaço de memórias, reafirmação de identidades, transmissor de mensagens e tradições. A música como suporte de memória oral e meio de construção histórica da identidade musical, síndone do entendimento da fé na afro-descendência cultural chamada consciência étnica encontrando-se gêneros, movimentos, ritmos musicais como o samba, o forró, o maxixe, etc unido a cumbia, o kompas e a salsa.

O latino-caribenho comunica-se na performance corporal e musical. Vale dizer, a presença do atuante, receptor ou transmissor - segundo Barthes "maquina cibernética" -, o que fica fora do etno-metodológico de sujeito e objeto, constituindo relações sujeito-sujeito. Segundo Zumthor, relação complexa pela quais mensagens poéticas sempre se encontram no aqui e agora, simultaneamente na transmissão e na recepção.

Cada aspecto da música e da performance afro-latino-caribenha é governado por polissemias e significados conotativos e denotativos versáteis. Não existem relações representacionais preestabelecidas in absoluto; existem continuum subjetivos, animados-inanimados através do qual se movem os veículos sígnicos na encenação, constituindo um momento crucial em série de operações que perfazem as fases de produção à transmissão e à recepção.

Dentro de nós, hoje se instaura a mesma quebra de simetria que existe fora de nós. Os seres e a matéria são colocados dentro de um mesmo



processo de diferenciação e de pertença que impõe elaborar a angustia vida/morte, não mais negando-a, senão inscrevendo a própria morte na afirmação de uma vida que tem sua existência no presente, não mais oprimida pelo débito de ancestralidades e da culpa.

O frame deste diálogo música-performance é o produto de junção de convenções que regem as expectativas dos participantes; sua atitude performática traz a oralidade, a herança e as tradições dialogando na comunhão com as diversas sinfonias dos signos intertextuais. É uma permutação de textos, diria Kristeva; eu diria que é o som fluindo do homem ao homem como revelação, poesia atuante, retornando na forma de diálogo rítmico que celebra uma sinfonia de vozes e culturas.

De onde provém este ritmo? Do homem latino-caribenho. Assim, pode-se dizer que a performance espetacular do corpo está ditada por seus ritmos interiores, sendo o ritmo uma relação semiótica (música-corpo-performance), levada por uma pujança controversial e contrapontística. Não somente na sua essência, mas também em gestos que remetem ao corpo. Em sentido geral à alteridade, ao popular, ao disjuntivo, policêntrico, poético, sangüíneo, instintivo, muscular. O ritmo/poliritmia é uma apercepção interna que interatua com a música em forma de diálogo. De resto o tambor, instrumento essencial em toda cultura latino-caribenha, tem uma alma. O diálogo/ritmo - de matriz africana - tem sua tipicidade; sai, desce, freia e se expande, desconcertando as regras de uma explicação, podendo realizar-se com as mãos ou objetos de madeira, ferro, ou qualquer material.

Sobre isso o músico e semiólogo Luiz Tatit nos diz: em geral, os compositores populares [...] não são músicos. Precisaríamos expandir extraordinariamente o conceito de músico para poder abarcá-los e talvez isso não compensasse. Se nunca passaram por escolas musicais e nunca tiveram necessidade deste aprendizado para compor o cantar suas canções, e se, além disso, jamais conceberam suas obras em termos de relações sonoras *stricto sensu*, onde prevaleceriam a riqueza rítmico-melódica, a



inteligência harmônica ou o material timbrístico, porque insistimos em classificá-los como tais?

As heranças musicais-espetaculares brasileiras e latino-caribenhas são ainda vistas como matéria a ser academicamente vendida, comprada e estudada no horizonte de interesses de valores da ocidentalização; tudo isto pode ser o domínio que nos instaura a “world music” como fenômeno imediato e visível no nível das cadeias de lojas de discos e CDs de música internacional em todos os países ocidentais, algo ao que temos a obrigação de ficar atentos ante a proliferação incontrolada de interpretações ao redor da idéia de uma globalização que promove a economia imperialista turística no sentido nacionalista de expressar aspectos de identidades disfarçadas em conceitos como sincretismo, miscigenação, democracia racial e mestiçagem.

2. A História: para cantar e para bailar

[...]

En Catalina me encontré lo no pensado,
La voz de aquel que pregonaba así: “Salsa”
En Catalina me encontré lo no pensado,
La voz de aquel que pregonaba así:
Échale salsa, échale salsa,
Ah, ah, ah, ah...
Letra música “Échale Salsita”(1930)
Compositor Ignacio Piñeiro

Ao analisar a música brasileira do ponto de vista histórico em dialogo com a música latino-americana e caribenha, é elemento fundamental entender o que Moisei Kagan chama de investigação focada de maneira *tripartida: como teoria, como história e como crítica, explicando a relação que possuem entre si enquanto fonte de preocupação política, cultural e social*¹.

¹ KAGAN, Moisei S – *Lecciones de estética marxista leninista*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1984.



Esta relação se observa na construção da identidade musical brasileira aparecendo materializada por meio de poucas pesquisas que têm preenchido diversas opiniões científicas ao redor desta problemática. Assim a indagação avança, sem que tenham aparecido níveis de exploração e buscas anteriores produzidos pela ideologia de pensamentos e conceituações de etapas sócio - político - econômicas determinadas.

Nessa miragem estética desde o século XIX encontramos um dialogo Brasil-Latinoamerica-Caribe, o que nos permitiria dizer que existem *vasos comunicantes*² na música brasileira os quais podem ajudar a entender dinâmicas de conflito e negociação na reconfiguração da identidade da música brasileira.

No ano de 1868 aparece nos espaços cariocas da corte do Imperador Dom Pedro II o pianista, instrumentista e diretor de orquestra Louis Moreau Gottschalk nascido em New Orleans, USA, em 1829 e falecido no Rio de Janeiro aos 40 anos em 1869. Gottschalk tem a importância de unir os anseios musicais das Antilhas, Cuba, Latinoamerica e Brasil já que viajou por diferentes países de latinoamerica abrangendo conhecimentos musicais de diversas culturas latino-americanas e caribenhas em composições de sua autoria que influenciaram a seus colegas da época destacando-se na música brasileira Chiquinha Gonzaga (1847-1935) e Manuel Saumell Robredo (1817-1870) na música cubana; em Brasil deixou seu “*imprinting*”³ nacional em seu Fantasia Triunfal sobre o Hino Nacional Brasileiro.⁴

² A noção de *vasos comunicantes* e do poeta cubano Jose lezama Lima (1910-1976) quem nos fala também: “Em América Latina onde quer que surja a possibilidade de paisagens tem que existir a possibilidade de cultura”

³ pegada, sindone

⁴ Louis Moreau Gottschalk é um dos mais famosos compositores norte americanos do século XIX. Nasceu em Nova Orleans e estudou piano em Paris. Aos quinze anos fez seu “debut” perante o grande público causando uma boa impressão em Chopin e Berlioz. Voltou para os Estados Unidos durante a Guerra Civil, compondo uma série de músicas de forte cunho nacionalista. Sua peça “L’Union”, foi executada durante os serviços fúnebres de Abraham Lincoln. Gottschalk viveu cinco anos no Caribe, principalmente em Havana e Guadeloupe, ali escre-



Ao início do século XX encontramos exemplos como nos carnavais cariocas dos anos 1915 e 1916 uma versão de *Caraboo* – canção composta na Jamaica, do ritmo dançante *one step* já era cantada pela dupla “Os Geraldos” formada por a cantora mulata gaúcha Nina Teixeira e o cantor do Rio Grande do Sul, Geraldo Magalhães. A canção *Caraboo* no Brasil teve sua versão com letra em português de Alfredo de Albuquerque com subtítulo de *Amores de uma princesa* sendo grande sucesso do Carnaval carioca de 1916.⁵

Já nas décadas de 1940 e 1950 os ritmos e sonoridades musicais latino-americanos fizeram sucesso no país e trouxe músicos cubanos e latino-americanos em *tournées* ao Brasil, atuando em cabarés e cassinos, favorecendo o auge de gravações de seus ritmos por cantores brasileiros.

A influência produziu frutos posteriormente, com a formação de orquestras brasileiras profissionais, como “Ruy Rey e sua Orquestra”, fundada em 1948, retratando etapa de destaque no período da política de boa vizinhança, estimulada pelos Estados Unidos durante e após a Segunda Guerra Mundial.

Posteriormente, surgiram orquestras como a de Waldir Calmon, e a mais popular de todas, “Românticos de Cuba”. A música latina foi tão forte nos anos 50 que Tom e Vinícius lançaram a música-de-protesto “Só danço

vendo sua Sinfonia nº 1 “La Nuit des Tropiques”. Durante sua estada em Montevidéu, no ano de 1868, escreveu a “Marcha Solemne Brasileira”, dedicada ao Imperador Dom Pedro II que o havia recebido no Brasil com cordialidade e honrarias. Esta obra, composta para orquestra, banda militar e canhões termina com uma brilhante elaboração do Hino Nacional Brasileiro. Algumas composições de Gottschalk revelam uma forte influência de Berlioz e Wagner e muitas de suas obras foram escritas para uma orquestra com 150 músicos. Sua Sinfonia nº 2 “Montevideo” entrelaça temas patrióticos, como um arranjo do Hino Nacional Uruguai e do Yankee Doodle. Seu fim foi dramático. Participava de um concerto no Rio de Janeiro, quando após executar ao piano sua composição Opus 60 chamada “Morte”, desmaiou no palco vindo a falecer poucos dias após, de febre amarela.

⁵ A dupla Os Geraldos adquiriu muita fama internacional entre os anos 1908 e 1920 cantando e dançando maxixes famosos, principalmente o “Vem cá, mulata!”, de Bastos Tigre, cativando franceses e portugueses.

Samba”, onde declaravam guerra à hegemonia do Calypso e do Cha-Cha-Cha, que tiveram sua época de ouro até o auge da música rock, estabelecendo o final do período das “Big Bands” e o nascimento da cultura roqueira mundial.

1959 é o ano oficial do surgimento da Bossa Nova. Neste ano, reuniram-se todas as substâncias do maior movimento musical do Brasil acoplado a um nacionalismo crescente, favorecendo o olhar a música caribenha relacionada ao “brega” da ocasião, associado ao triunfo da Revolução Cubana e ao discurso de unificação cultural de uma América Latina em oposição à ditadura militar, estabelecida entre 1964 e 1985. Nessa época uma música autenticamente brasileira como a música sertaneja⁶, desapareceu dos meios de comunicação e sua excomunhão teve a ver com as influências do mundo latino-caipira-mexicano. Ela resistiu e nos anos 80 voltou a ser notada pelo grande público – por «grande público» entendendo-se o «Sul maravilha», consumidor da música das FMs e trilhas de novelas.

A ditadura militar trouxe a luz o movimento musical tropicalista, com vestimentas extravagantes, utilização de produtos da sociedade industrial, como plástico, roupas iluminadas, etc., e da sociedade rural, como bananas e pés descalços. Introduzindo letras obscuras de associações subconscientes, harmonias dissonantes e repetições irritantes - como as dos cantos monótonos dos cegos nas feiras do nordeste - o movimento tropicalista evidenciou rebeldia à ditadura militar e ao americanismo jazzístico da Bossa Nova, com sua polida perfeição de letras. Não obstante, a maldição brasileira aos ritmos latinos cedeu um pouco ao final dos anos sessenta, graças ao álbum *Tropicália*, de 1968, onde os músicos tropicalistas Tom Zé, Caetano Veloso e Gilberto Gil colocaram ritmos latinos na música cubana “Três Caravelas”, e incluíram o bolero melancólico “Lindonéia”.

⁶ Música Sertaneja ou música caipira: gênero musical brasileiro produzido a partir da década de 1910, por compositores rurais e urbanos, também chamada genericamente de modas de viola, toadas, cateretês, chulas, emboladas e batuques, cujo som da viola é predominante.



No Brasil dos anos 1970, a música caribenha foi lembrada por cantores como Ney Matogrosso, que incluiu clássicos em seu repertório, como “Kubanacan” (1975) e “Paranpanpan” (1976); nos anos 80, artistas e intelectuais promoveram a unificação dos povos latino-americanos como resistência às ditaduras militares. A liderança de Milton Nascimento e Chico Buarque fez que se produzissem canções com os cubanos Pablo Milanés e Silvio Rodriguez, além de diálogos com a música dos argentinos Mercedes Sosa e Fito Páez.

Também muitos músicos brasileiros visitaram Cuba e Porto Rico, e voltaram do Caribe com novas concepções musicais, o que proporcionou o nascimento de ritmos como o Sambareggae e a musica Axé. É fundamental a participação dialógica de músicos brasileiros fora do Brasil, na formação do jazz latino nestes anos. Entre muitos, destacamos a pianista e cantora Tania Maria, o percusionista, ex-integrante do mitico “Quarteto Novo” Airto Moreira e a cantora Flora Purim.

A época rica na produção da música caribenha fora do Brasil iniciou com o fenômeno salsa, estabelecido em concerto no Yankee Stadium, de Nova York, da orquestra Fania All Star (composta pela união de músicos de quatro orquestras: as dos veteranos Ray Barreto e Johnny Pacheco e as dos jovens Larry Harlow e Willie Colon). A revolução musical trazida por este evento frutificou nos anos seguintes, quando o movimento expandiu-se pelo mundo até globalizar-se. Conforme o músico panamenho Ruben Blades, *a salsa é a identificação de ritmos procedentes da área do Caribe para vende-los aos americanos e ao resto do mundo.*

Nos anos 1990, o advento da salsa no Brasil veio com os ares da abertura, contribuindo para expansão da música latino-caribenha e de músicos de outras latitudes, que se instalaram no Brasil, interagindo com os músicos brasileiros. Nessa década foi admirável na Bahia a presença do músico e cantor Gerônimo e o surgimento do grupo Rumbahiana (1982), fundado pelo chileno Keko Villarroel, o italiano Gino Zambelli, o alemão Claus



Jake e o baiano Gum. Reuniram os melhores músicos de Salvador, Bahia, para tocar ritmos caribenhos agrupados no fenômeno salsa.

De imediato, uniram-se ao grupo músicos como Carlinhos Brown, ícone da música produzida na Bahia na emergência da concepção do *axé music*, no qual Rumbahiana colaborou com seu estilo musical, influenciando cantoras como Daniela Mercury, Ivete Sangalo e Margareth Menezes.

Eventos fundamentais nesses anos foram à presença, em São Paulo, da cantora Célia Cruz e o grupo do portoriquenho Jose Alberto “El canário”; incursões ao redor da salsa nos meios televisivos, como o documentário musical “Baila Caribe” (1997), sob direção de Belisário Franca e apresentação do cantor Gilberto Gil, para a TV Cultura; e a novela “Salsa e Merengue”, de Miguel Falabella e Maria Carmem Barbosa, direção de Wolf Maia, exibida pela rede de televisão Globo, em 1996.

O final desta década em cidades como São Paulo e Rio de Janeiro abre o auge das danças de salão, com o consumo da musica salsa restrita a intelectuais e a uma classe de baixo e médio poder econômico, além de estudantes.⁷ A proliferação de cantores e grupos musicais com repertório de salsa, em suas vertentes bolero, son, merengue e pop; evidenciou-se com a cantora Nana Caimmi, o cantor Fagner, o compositor e cantor Roberto Patino, os grupos Mambolada, Edwin Pitre e sua Banda, Pedro la Colina e sua Banda, Banda Kaduna, Guga Stroeter & Heart Breaker, Habana Brasil, Banda Sabor a Cuba, Banda Esencia Latina, Sonora Caribe, Perfume de Gardêrias entre outros. Também marca presença na cena musical paulista do cantor cubano Issac Delgado, do grupo Havana Ensemble, dos pianistas Gonzalo Rubalcaba e Ernàn Lopez Nussa, junto ao percussionista Tata Guines; no Rio de Janeiro os grupos NG la Banda e Síntesis e a participação de percussionistas cubanos no Festival Internacional de Percussão (PERCPAN) em Salvador, Bahia. Neste âmbito, o mais significativo foi a chegada ao Brasil do projeto de musica cubana conhecido mun-

⁷ Tudo isto fora da tradição do consumo desta musica pelo grupo conhecido como “terceira idade”



dialmente como “Buenavista Social Club”, devido ao sucesso do filme dirigido pelo cineasta alemão Wim Wenders. Ali se apresenta o trabalho do premiado músico norte-americano Ry Cooder, reunindo alguns dos maiores nomes da música cubana como Rubén González, Ibrahim Ferrer, Eliades Ochoa, Omara Portuondo e Compay Segundo na gravação do álbum Buena Vista Social Club, premiado com o Grammy (1998).

Com o advento do século XXI o auge da música salsa com suas trocas e aceitações, tornou-se significativo na formação de novas identidades musicais. Além de interesses econômicos, traduziu-se na abertura de espaços artísticos e culturais em geral.⁸ Os novos rumos da aceitação e diálogo das músicas latinas e caribenhas no Brasil trazem uma reflexão a ser debatida trazendo à tona o diálogo música-performance fora de afirmações totais e para além de essencialismos, conforme debate nos estudos culturais

3. Música salsa como patrimônio imaterial musical da diáspora afro-latino-caribenha

« Estou encantada com a maneira como o senhor me acompanhou
nesta toada »

E o modesto Josué, com o rubor lhe aflorando à pele escura :

« É que eu sou o autor da letra e da música... »

Carmen Miranda ainda não famosa, em seu encontro com o compositor baiano Josué de Castro

Contado por Ruy Castro em *Carmen :uma biografia*

No contexto caribenho e brasileiro, é importante o esforço de Arthur Ramos que, sob patrocínio da UNESCO promoveu estudos da música popular como patrimônio artístico nacional. Para suprir a carência de pesquisas, dos livros foram escritos por encargo do Fundo de Cultura Econômica,

⁸ Um exemplo é o auge de bailes caribenhos como zouk e reggae; este último já tem uma marcada presença brasileira com cantores, músicas e até produções nacionais, radicando-se principalmente em São Luís de Maranhão e Salvador, Bahia.



editorial mexicana que também solicitou a outros musicólogos do continente estudos historiográficos de seus países, e somente recebeu respostas de dois intelectuais, o escritor Alejo Carpentier, *La música en Cuba* (1946), e a folclorista brasileira Oneida Alvarenga, *A música popular brasileira* (1947); eles levantaram similitudes e distanciamentos culturais na América Latina e Caribe, a partir de movimentos da musica popular em Cuba e no Brasil. Este encargo ainda que estivesse dirigido a um publico massivo respondeu ao objetivo de abordagens iniciais de paralelos e continuidade no eixo musical Cuba-Brasil-Caribe, sem deixar de mencionar a contribuição que trouxeram para aproximação das questões culturais inerentes a estas regiões.

Em 1950, em artigo publicado no “Mensário de Arte, Literatura, História e Cultura”, da Direção de Cultura do Ministério de Educação de Cuba, Fernando Ortiz elogiou o livro de Alvarenga, onde a autora fala textualmente da influência dos ritmos cubanos na música brasileira. Percepção exemplificada com a música “O que a Baiana Tem” (disco Odeon do Brasil, No. 194-984), que se fez conhecida mundialmente pela atriz e cantora lusobrasileira Carmen Miranda.

Segundo Alvarenga, essa música, de brasileira, só tem a língua na qual é cantada; o resto – melodia, ritmo, linha do canto, tratamento dos instrumentos acompanhantes – são de evidente influência cubana. Essa passagem ajuda a entender como este livro respondeu ao objetivo de abordagens iniciais, de paralelos e continuidade no eixo cultural Cuba, Brasil, Caribe, como apporte de aproximação das performances culturais destas regiões; aproximação que o historiador e folclorista cubano Samuel Feijoo nomeia de proximidade rítmica, enquanto Benitez Rojo chama de construção da música popular como projeto de identidade nacional.

É precisamente de Ortiz e suas obras “Los Bailes y el Teatro de los Negros en el Folklore de Cuba (1985) e Contrapunteo cubano del tabaco y del azucar (1940) , que retomamos o conceito transculturação, em sua



perspectiva histórico-teórica, considerando-o como um conceito aberto, em expansão no contexto dos cultural studies.

Segundo Ortiz o conceito transculturação pressupõe três momentos indissoluvels : aculturação ou encontro com novos elementos culturais; deculturação ou seleção de determinados elementos culturais; neoculturação ou criação, transformação, resignificação de novas realidades culturais.

Sua importancia na chamada Antropologia da Transculturação permite articulá-lo a outras discussões, uma vez que tais processos históricos constituem sistemas para o reconhecimento de diferenças culturais como conflituosas experiências vivenciadas em processos de reelaboração cultural ou incorporações seletivas, conforme Raymond Williams. Na emergência de princípios, valores, interesses fundadores de projetos culturais e estéticos, diferentes dos vividos nas diásporas negras da chamada “modernidade”, processos de transculturação possibilitaram devires espirituais, mentais, psicológicos, com que foram enfrentadas a escravização e as transgressões reconstituintes de matrizes africanas como a salsa como um gênero ou subgênero musical, noção discutida na musicologia e em outros campos afins. Agora somente me limitarei a conceituar sua presença espetacular, como performance, fenômeno, acontecimento, estilo, movimento

Desde conjunturas de escravização, imigrações, até épocas de globalização, encontros e fusões entre diferenciados fluxos e tradições culturais, vêm-se pluralizando tensões, conflitos, interações, conforme estudos de Paul Gilroy (1993), Shusei Hosokawa (1999) e Antonio Benitez Rojo (1998). O sentido da performance salsera está saturada de valores políticos e encontra na música e teatralidade do corpo a estrutura de ascendência primária para veicular contestações via uma linguagem subliminal, que une os fenômenos culturais da atualidade e heranças de antepassados.

A pesquisa sobre música salsa remete aos estudos sobre a diáspora, em que são importantes as análises de estudiosos como Kwane Anthony



Appiah e Henry Louis Gates Jr, no Dictionary of Global Culture (1996), e de Robin Cohen, intitulada Global Diásporas (1997), em que o autor se expressa partindo da experiência hebraica nas questões de língua, religião e culturas de origem. Neste caso, Cohen toma em consideração as diversas formas que a diáspora tem se manifestado, distinguindo entre diásporas produtos dos impérios, da colonização e da segregação racial e étnica; diásporas produtos da necessidade de movimento em busca de trabalho e outras diásporas, como as movidas por fome, pobreza, perseguição religiosa e política, discriminações que obrigam comunidades inteiras a migrarem.

As teses de Cohen nos leva a pensar sobre as diásporas africanas pelo ponto em que os pesquisadores têm-nas explicado, como processo da *rememory*, ou seja, a construção da própria história, compreendida como releitura da história do Ocidente, que não pode continuar a manter na escuridão a contribuição africana na sua própria edificação.

A salsa como evento espetacular-performático possui uma condição diaspórica, de perpetuação da cultura negro-africana, conforme estudos de Bogg (1992), Quintero Herencia (1997) e Hosokawa (1999). Para pensar a música salsa, devemos pensar também o termo caribenho no sentido cultural, altamente valorizado desde a década de 70. O termo caribenho está estreitamente ligado ao de crioulização (creolización). Este conceito foi criado pelo escritor e teórico do mundo antilhano Edouard Glissant, como um processo imprevisível, no sentido de ser uma mistura consciente de si mesma. Para ele, as sociedades crioulas têm um passado colonial vencedor. Diante dessa constatação, ele propõe que a pesquisa da identidade seja explorada como “terapia” para recuperação dos espaços conquistados pelos colonizadores, resgate da história que foi ocultada pelos anos de escravidão. A identidade deve ser buscada no desejo de dar luz às feridas sociais, objetivando completar os silêncios e a ausência da memória coletiva.



A especificidade da uma cultura crioula deve ser investigada na sua própria diversidade de herança cultural. Somente assim a crioulização pode ser compreendida como um processo de construção de identidade intensa e plural como é a música salsa.

No mundo globalizado, os conceitos de fluxo e espacialidade adquirem grande relevância teórica e a música salsa tem como característica pertencer a todos e a nenhum lugar, criando novas condições, que requerem novas metodologias e teorias para enfrentar velhas questões.

Somando-se a esta reflexão, penso que dentro do chamado *Music Studies*, devemos pensar a música salsa como patrimônio imaterial musical da diáspora latinocaribenha. Uma música popular de tradição veiculada nos mass-media, como o rock, o rap, o reggae, delineando novos horizontes, desenvolvendo-se, através do conceito gramsciano de hegemonia versus subalternidade, na leitura de Raymond Williams, em noções de musical subcultures, supercultures e intercultures, aplicadas à micro-música do mundo ocidental, influindo como música diáspórica nos contextos multiculturais e como diz Edward Said, uma música que [...] ainda se mantém dentro do contexto social como uma variedade especial de experiência estética e cultural, contribuindo para produção da sociedade civil (Said, 1991. 57).

Referências Bibliográficas

- ALVARENGA, Oneyda. 1950. *Música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Globo.
- ACHA, Juan. 1989. "Reafirmación caribeña y sus requerimientos estéticos y artísticos". En *Plástica del Caribe*, Centro Wilfredo Lam, Habana: Editorial Letras Cubanias.10-13.
- CARPENTIER, Alejo. 1946. *La música en Cuba*. México, DF: Fondo de Cultura Económica, Colección Tierra Firme.
- ACOSTA, Leonardo. 2004. Jazz afrocubano y afrolatino: etapas y procedimientos estilísticos. In: *Revista Clave*, la habana
- _____ Año 6, Números 1-2-3: -07-09.
- _____. 2002. Descarga número dos, el jazz em Cuba 1950-2000. La habana: Ediciones Union.
- APARICIO, Frances R, CÁNDIDA, Jáquez. (Eds.). 2001. *Musical Migrations. Transnationalism and Cultural Hybridity in Latin(o) America*. Philadelphia: Temple University Press.
- APPADURAI, Arjun. (Ed.). 2000. *Globalization. Millennial Quartet*. Durham-London: Duke University Press.

- AUGE', Marc . 1999. *An Anthropology for Contemporaneous*. Worlds, Stanford University Press, Stanford.
- BÉHAGUE, Gerard H. 2003. "L'influence de la musique africaine sur les musiques traditionnelles et populaires de l'Amérique latine." In: *Musiques du XXe siècle / sous la dir. de Jean-Jacques Nattiez*. - Arles : Actes sud. 94-102.
- _____. Brazilian Musical Values of the 1960s and 1970s: Popular Urban Music from Bossa Nova to Tropicalia. In: *Journal of Popular Culture*, 1980, 14(3), 437-52.
- _____. 1994. *Music and Black Ethnicity : The Caribbean and South America*. Miami : University of Miami.
- BENITEZ ROJO, Antonio. 1998. *La Isla que se repite*. Barcelona: Editorial Casiopea.
- BLUM, Josep. Problems of Salsa Research. In: *Ethnomusicology*, 1978, 22(1): 137-149.
- BOCCCHI, Gianluca, CERUTI, Mario(Org.). 1985. *La sfida della complessità*. Feltrinelli editore, Milano.
- BOGGS, Vernon W. (Ed.). 1992. *Salsiology: Afro-Cuban Music and the Evolution of Salsa in New York City*. Westport, CT: Greenwood Press.
- CANCLINI, Nestor Garcia. 1995. *Consumidores e Cidadãos: Conflitos Multiculturais da Globalização*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- Entrevista a Ruben Blades. El País, 16 de setembro, 1995.
- Entrevista a Carlinhos Brown. Néon, Arte, Cultura e Entretenimiento, Fevereiro 1999 - Ano 1 - Nº 2.
- DICTIONARY OF GLOBAL CULTURE. (APPIAH, Kwane and GATES Jr and Henry Louis (Ed.). 1996. New York: Alfred A. Knopf .
- DICTIONARY OF CONTEMPORARY MUSIC. (John Vinton, editor). 1974. New York: E. P.Dutton.
- GLISSANT, Edouard. 1989. Caribbean Discourse. University Press of Virginia.
- GUERREIRO, Goli. 2000. *A trama dos Tambores: A Música Afro-pop de Salvador*. São Paulo: Editora 34.
- KAGAN, Moisei S. 1984. *Lecciones de estética marxista-leninista*, Editorial Arte y Literatura, La Habana.
- KRISTEVA, Julia. 1968. *Linguística e letteratura*, In: *Théorie d'ensemble*, ed. Seuil, Paris.
- LEZAMA LIMA, José. 1988. *A expressão americana*. São Paulo: Brasiliense.
- MARTIATU, Ines Maria. 1993. "Mayoria étnica y minoría cultural." In: *Revista Tablas*, No. Especial XI Congreso ASSITEJ, La Habana, pp. 44-45.
- MORACEN, Julio. 1994. Culture diverse per un percorso di danza. In: Laboratório de Antropologia Visual, Roma.
- MOURA, Roberto. 2005. "A alma baiana do samba." In: *Nossa História*. São Paulo : Biblioteca Nacional n. 16, fev.
- MUGNAINI JR., Ayrton. 2001. *Enciclopédia Das Músicas Sertanejas*. São Paulo: Editora Letras & Letras.
- MUKUNA, Kazadi wa. 2000. *Contribuição Bantu na música popular brasileira: perspectivas etnomusicológicas*. São Paulo: Terceira Margem.
- ORTIZ, Fernando. 1950. "Saba, Samba y Bop*" Mensuario de Arte, Literatura, Historia y Cultura de la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación de Cuba, la habana.
- QUINTERO-RIVERA, Angel G. 1998. *Sociología de la música tropical*. Ciudad de México: Editora Siglo XXI.
- QUINTERO-RIVERA Mareia. 2000. *A cor e o som da nação: a idéia de mestiçagem na crítica musical do Caribe hispânico e do Brasil (1928-1948)*. São Paulo: Annablume/FAPESP.
- SAID, Edward W. 1992. *Elaborações Musicais*.

- Rio de Janeiro: Imago Editora.
- SALAZAR, Max. 1992. "Afro-American Latinized Rhythms." In: *Salsiology: Afro-Cuban Music and the Evolution of Salsa in New York City*. Ed. Vernon W. Boggs Westport, CT: Greenwood Press 239-248. (9)
- STRAFFORD REID, Victor. 1980. "Identidad cultural del Caribe" In: Rev. Casa de las Américas, 119 La Habana. 9-10.
- TATIT, Luiz. 1997. *Musicando a semiótica :ensaios*.São Paulo : Annablume.
- ZUMTHOR, Paul. 2000. *Performance, recepção, Leitura*. São Paulo : EDUC.

