Revista Música e Cultura (ISSN 1980-3303)
Dossiê **Sonoridades, memória e territorialidade: performances em movimento na América Latina e Caribe**

AFETOS RITMADOS, CORPOS ENCRUZILHADOS

Experiências pedagógicas com performances ladinoamefricanas e caribenhas em Recife - Brasil

Andrea Ramírez Rojas
UFPE-PPGA
andrea.arr@ufpe.br

Resumo
Este artigo insiste no reconhecimento da cidade de Recife, capital do estado de Pernambuco, como um nó estratégico em uma rede ladinoamefricana de práticas musicais e de dança. A partir de duas experiências pedagógico-investigativas focadas em algumas performances do universo cultural ladinoamefricano (Gonzalez, 2023) e do *Gran Caribe* (Benitez, 1998; Pizzaro, 2002; Glissant, 2021), o texto argumenta que existe, em Recife, um interesse e um potencial significativo para o diálogo em torno de conexões transnacionais e territorialidades relacionais, perceptíveis no cotidiano e nas memórias afetivas dos seus habitantes. Da mesma forma, propõe que é por meio de experiências sensíveis que articulam corpo, sonoridade, oralidade e afetos que se torna possível aprofundar o conhecimento dessa rede histórica de conexões e fluxos culturais. Por fim, o artigo busca questionar usos folclorizantes e exotizantes de identidades e performances ladinoamefricanas e caribenhas que reforçam formas de desconhecimento, resultando em práticas de consumo e apropriação cultural.
Palavras-chave: performances; territorialidade; memórias; afetos; ladinoamefricanidade.

RHYTHMIC AFFECTIONS, INTERTWINED BODIES

Educational Experiences with Ladino-African and Caribbean Performances in Recife, Pernambuco

Abstract
This article argues for the recognition of the city of Recife, capital of the state of Pernambuco, as a strategic node in a *ladinoamefricana* network of musical and dance practices. Drawing on two pedagogical-research experiences focused on certain performances within the *ladinoamefricano* cultural universe (Gonzalez, 2023) and do *Gran Caribe* (Benitez, 1998; Pizzaro, 2002; Glissant, 2021) the text argues that there is, in Recife, a significant interest and potential for dialogue regarding transnational connections and relational territorialities, which are evident in the daily lives and affective memories of its inhabitants. Similarly, it proposes that it is through sensory experiences that articulate body, sound, orality, and affect that it becomes possible to deepen our understanding of this historical network of cultural connections and flows. Finally, the article seeks to question the folklorizing and exoticizing uses of *ladinoamefricanas* and caribbean identities and performances that reinforce forms of ignorance, resulting in practices of cultural consumption and appropriation.
Keywords: performances; territoriality; memories; affections; *ladinoamefricanidade*.

Introdução

Vim para o Brasil, e especificamente para a cidade de Recife, com o intuito de fazer uma pesquisa antropológica sobre as performances do Coco pernambucano, em diálogo com as do Bullerengue do Caribe colombiano. Cheguei no meio do carnaval de 2025 e o primeiro show que assisti, com imensa surpresa e alegria, foi o do grupo de bullerengue e outros ritmos tradicionais do Caribe colombiano, formado exclusivamente por mulheres: Enkelé. Era a primeira vez que o Bullerengue subia num palco recifense, mas não a única vez que o Caribe colombiano chegava até Recife. Antes disso, Totó la Momposina, grande mestra das músicas tradicionais colombianas, tinha sido convidada para performar na Mostra Internacional de Música de Olinda (MIMO, 2017), e os grupos Guetto Kumbé, em 2026, e Bomba Estéreo, em 2009, no palco do Rec-Beat. Esse dia foi e eu estava ali para prestigiar.

Quatro meses depois, me reencontrei com as sonoridades do Caribe colombiano numa oficina de Cumbia tradicional, idealizada pelo coletivo Pandeirada da Várzea. Nessa e outra vivência posterior, compartilhamos, junto com outros artistas, os nossos saberes sobre as músicas e as danças caribenhas e latinoamericanas. Foi inegável o interesse e a curiosidade generosa com a qual as pessoas se aproximaram para aprender sobre esses universos culturais. E isso não foi diferente nas oportunidades posteriores em que, junto com o recém criado Colectivo Bullamaré fizemos a produção do evento *Encontros y caminos: Ladinoaméfrica na roda*[1], em novembro de 2025, provocando uma partilha de saberes e trajetórias entre artistas e mestres do Coco pernambucano e do Bullerengue do Caribe colômbiano.

[1] Alguns registros e conteúdos criados durante o evento podem ser acessados através do perfil do Instagram @encontrosycaminos, e do canal EncontrosyCaminos no YouTube.



Vivência com a música e a dança da Cumbia tradicional colombiana (Foto: Giulianna Bezerra, 2025)

A surpresa causada por estas experiências não seria tão grande, acredito, se não fosse pela forte impressão que tinha sido transmitida para mim sobre a marginalidade que sofre o Nordeste, quase em geral, em relação com o acesso a incentivos para divulgar sua cultura fora do Brasil e para ser local de intercâmbio com o que vem de fora, sobretudo do resto da América Latina. Assim também, sobre um certo bairrismo pernambucano e recifense que acaba impermeabilizando o gosto frente a outras culturas. Porém, com o passar do tempo e dos acontecimentos citados, entendi que tais trocas existem de forma permanente e são significativas para a cidade e seus cidadãos; que se dão de maneira diferenciada segundo a classe social e o contexto político-social; e que, no caso das outras culturas da América Latina e do Caribe –meu foco de pesquisa– a visibilidade ainda é reduzida.

O molho 'latino' e 'caribenho' em Recife e Olinda:

Antes de avançar na análise e discussão das vivências pedagógico-investigativas com performances ladinoamefricanas na cidade de Recife, parece-me fundamental refletir sobre as pesquisas que antecedem e enquadram a questão deste artigo. Com isto me refiro a alguns trabalhos que desde os estudos artísticos e das ciências sociais e humanas têm argumentado a favor das intensas e permanentes conexões do Recife com América Latina e o Caribe, mobilizadas pela música e a dança. Neles fica evidente a tensão entre uma cidade que se orgulha

da sua identidade cultural – que muitos defendem como única e inigualável na sua riqueza – cristalizada nas múltiplas performances e brincadeiras da cultura popular; e uma cidade com um imenso potencial para se conectar, dialogar intensamente e acolher fenômenos de fora.

Sobre as conexões latinoamericanas caribenhas de Recife vão falar os autores Thiago Soares e Lucas da Rocha (2022; 2024) ao analisar os percursos das chamadas 'músicas latinas' pelas periferias da cidade, e de forma especial o lugar dado à cumbia, fenômeno "que reverbera uma sensibilidade que veio a se tornar aquilo que se encaixa nos quatro cantos da América Latina continental e insular, construindo-se como base comum à experiência de 'latinidade'" (2022, p. 2). Para eles, a chegada da cumbia pelos estados do Pará e Pernambuco ao Brasil[2], sua reapropriação estética e difusão evidenciam o interesse de certos atores da cena das músicas populares e periféricas pela identificação com uns imaginários e estéticas 'latinos'. No Pará, e em geral, na região Norte do Brasil, as cumbias são re-elaboradas utilizando a estética e sonoridade de gêneros como a lambada, e no diálogo com outras 'latinidades' como o merengue, intimamente ligada à lambada.

A influência das leituras paraenses dos 'ritmos latinos' vai ser de grande importância para Pernambuco e, particularmente, para Recife e Olinda como principais centros urbanos do movimento cultural. Porém, explicam Soares e Rocha, aqui "acomoda-se esteticamente ao lado de tradições musicais como o Forró e o Brega, também ligadas primordialmente à experiência lúdica das 'classes baixas'" (2022, p. 11). Isto vai ser pontuado por alguns artistas como o Walter de Afogados –entusiasta da cumbia colombiana–, e por espaços festivos como o Clube Bela Vista, através da tradicional Noite Cubana, com mais de 40 anos de existência. Vão surgir propostas como a da Academia da Berlinda, um grupo musical olindense que é lido como representante de uma linha mais moderna da Cumbia recifense. No meio dessa cena, a Cumbia de origem colombiana, também será localizada em equivalência com as músicas cubanas,

> tanto pela manutenção dos ritmos latinos na 'Festa Cubana', quanto também por um imaginário de Cuba que percorre os assuntos entre brasileiros como um território de disputa política, disputando opiniões sobre um certo "lugar latino" onde políticas "de esquerda" poderiam ter funcionado ou não, segundo juízos de valor (Rocha e Soares, 2022, p. 13).

[2] Em um outro artigo, Soares e Rocha acrescentam que a chegada dos ritmos caribenhos, como a cumbia, o bolero e o merengue, tiveram sua entrada através dos portos e das "frequências radiofônicas que captavam programações de rádios da região do Caribe", nas décadas de 1940 e 1950 (2021, p. 2).

O que mais chama a minha atenção do trabalho de Soares e Rocha, além do destino musical da Cumbia e outros ritmos caribenhos – como merengue, bolero, son cubano –, é a sua relação com a população periférica da cidade de Recife e com as práticas performativas musicais e de dança que gozam de maior respeito e afeto, como são o brega e o forró. Ao falar de periferias, podemos deduzir que os autores se referem aos bairros e comunidades da cidade de Recife que, como Afogados e Água Fria, estão geograficamente afastados dos centros econômicos e de poder, marcados por desigualdades sociais, falta de infraestrutura, concentração de moradias de pessoas com baixa renda. Assim também, entendem-se por periferias o local ao qual se atribui a existência de uma 'cultura popular' ou 'cultura do povo', noção que tem sido configurada desde a academia, a política e a institucionalidade em oposição à 'cultura erudita' das classes privilegiadas (Chartier, 1995; Certeau, 2005).

Essa noção do 'popular', usualmente homogênea e aparentemente coerente na sua simbologia é a que recai sobre as periferias da cidade de Recife, como de outras muitas metrópoles da América Latina e o Caribe. Porém, fenômenos como este, que implica a circulação, apropriação, incorporação e transformação de ritmos vindos de longe, assim como sua mistura com ritmos de longa tradição nas comunidades, evidenciam quanto que estas culturas 'populares' são porosas, heterogêneas e criativas. Dessa forma, os 'ritmos latinos' que confluíram antigamente nas gafieiras, cabarés e bordéis das zonas portuárias do Recife (2021, p. 2), passaram a formar parte do repertório 'popular' de festas das comunidades periféricas da cidade, começando a fazer parte do tradicional Clube Bela Vista e de toda uma cena festiva 'latina' que vai crescendo ano a ano[3]. Alguns desses ritmos se adentraram, inclusive, no repertório de programas institucionais de música –universitários e outros– e nas escolas de dança da cidade.

Neste processo, as músicas e danças caribenhas e latinas tiveram destinos distintos, e ao mesmo tempo associados. Como fenômeno regional de ampla disseminação, a Cumbia tem traçado múltiplos percursos conectando territórios com tradições culturais e sonoras diversas. Nesses caminhos, transformou-se inúmeras vezes; enquanto que sua música e dança foram

[3] Esta cena se desenvolve em espaços culturais como o Zezinbar, o Estelita, o Capibar, a Casa Bacurau, a RIV da Várzea, entre outros. Os projetos que ali promovem e sustentam a festa "latina" e caribenha são: o Bora pra Dale, o Pasa La Pelota, a Profana Sonidera e a Cubana Olindense, entre outros.

objetos de processos de folclorização na Colômbia, suas derivações em outros países como México, Perú, Argentina, Brasil e Chile, acessaram a cena do popular, urbano e, em boa medida, periférico[4]. Nas palavras de Soares e Rocha, a cumbia reverbera uma sensibilidade periférica "na presença de feixes estéticos em expressões culturais não detectados em aspectos estritamente discursivos, mas que habitariam os imaginários geopolíticos a partir do acionamento do corpo em redes comunicacionais" (2022, p. 2).

Das suas pesquisas sobre as performances da Cumbia em videoclipes difundidos pela plataforma YouTube (2022), os autores chegam a concluir que a Cumbia foi particularmente acolhida no norte e nordeste do país por meio de uma forte identificação com a sua sonoridade, sua plasticidade para ser intervinda com a instrumentação local e, em boa medida, com os imaginários e afetos reforçados pelas letras musicais e pelas performances e narrativas visuais dos videoclipes. No Recife, os anfitriões têm sido, principalmente, as populações periféricas, mas também em menor medida, uma comunidade jovem interessada na linha musical alternativa da Academia da Berlinda.

Atualmente e apesar da sua presença de longa data no repertório sonoro-afetivo da cidade, a Cumbia parece ser alvo de estigmas de classe e raciais, ao ser associada aos corpos pretos e pobres das periferias de Recife[5], como argumentam Soares e Rocha numa pesquisa etnográfica na Noite Cubana do Clube Bela Vista (2024). Ali, onde a Cumbia tem sido preservada por mais de quarenta anos, os autores também identificaram os preconceitos que vem sufocando o gênero musical. Na leitura do público que dança e as consequentes escolhas do DJ a hora de programar as músicas da Noite Cubana, eles enxergaram certos marcadores de diferença como a escolha de Cumbias para afugentar da pista aquelas pessoas que não são da comunidade e que preferem outros gêneros 'latinos' tocados na festa, sustentada na ideia de que quem gosta de Cumbia é quem curte o brega, ou seja, as pessoas pretas da comunidade associadas a uma classe social mais baixa.

[4] Certamente, quando falamos de periferias não podemos supor que se trata de uma única configuração em todos os países aqui mencionados. Ainda compartilhando a condição segregada, de marginalidade econômica, social, política e cultural, e a falta de infraestrutura, é preciso enxergar as particularidades de uma *villa* argentina, em relação com uma favela ou comunidade brasileira, uma *comuna* colombiana, uma *colonia* mexicana, e assim por diante. Acredito que a Cumbia como fenômeno regional pode dar um panorama nutrido e mais claro dessas diferenças, assim como permite enxergar as relações a partir de conceitos como o de "sensibilidade periférica", proposto por Soares e Rocha (2022).

[5] Além do Clube Bela Vista, localizado no bairro Água Fria; das cumbias do Walter, do bairro de Afogados; pode ser falar da presença de cumbias no bairro Campo Grande, como parte do repertório do Clube das Pás, e de alguns setores marginais do centro de Recife onde confluem.

Agora, as músicas cubanas – *sones, boleros, guarachas, chachachás, mambos*, entre outras – tem a sua própria história no Recife, que começa na década de 1950. Como mencionado anteriormente, sua difusão aconteceu principalmente pela rádio, mas também através das trocas comerciais no porto de Recife. Segundo as pesquisas (Mendes, 2010; Carvalho, 2023: Barros, 2024), as músicas vindas de Cuba acharam um lugar em espaços considerados marginais e nada prestigiosos, como clubes populares, gafieiras e locais frequentados por pessoas das classes sociais mais baixas. Sendo populares nas periferias da cidade, também foram objeto de repressão durante o período da ditadura, como bem explica María Lúcia Mendes, em Muniz:

> Nas periferias recifenses, ouviam-se os sambas, as baladas e os boleros interpretados pelos cantores cafonas brasileiros e latinos. Nas gafieiras, os ritmos cubanos perduravam, apesar da repressão exercida pelo Comando de Caça aos Comunistas (CCC), grupo clandestino criado durante o período da ditadura militar, que invadia os espaços lúdicos, onde se escutavam canções cubanas, a fim de destruir todo o acervo musical 'subversivo'. Para o órgão de repressão, bastava que a música fosse cantada em espanhol e tivesse um ritmo 'caliente' para ser significada como cubana (Mendes, em Muniz, 2023, p. 1).

O peso da estigmatização e da repressão não foi suficiente para acabar com uma tradição que foi se consolidando cada vez mais até chegar na criação da Noite Cubana em 1992. Porém, os ritmos cubanos continuaram sendo objeto de qualificativos pejorativos pela sua localização nos territórios afetivos das comunidades socialmente marginalizadas. Até os inícios do século XXI, os circuitos das elites que clamavam 'modernidade' e 'alta cultura', as músicas cubanas e, em geral, os ritmos conhecidos como 'latinos' eram chamados de 'cafonas', o que aponta a um suposto 'mal gosto', falta de educação e refinamento. O panorama vem mudando nas últimas décadas, mobilizado principalmente pelo mercado cultural do 'latino' – que envolve principalmente a música, a dança e os imaginários culturais relacionados a elas –, assim como pelo aumento de intercâmbios significativos entre artistas e promotores culturais locais e de outros países latinoamericanos.

Atualmente, Cumbias, músicas cubanas e outras músicas: "Porto Rico, Colômbia, Peru, Panamá, Senegal, Qatar e do Brasil, para citar alguns" (Barbosa, 2016), compõem o repertório dançante da Noite Cubana do Clube Belavista. Nos meus percursos por esta e outras festas cubanas e latinas que se fazem na cidade, a variedade de ritmos convive e dialoga de tal forma, que para muitos acaba sendo difícil diferenciar um gênero de outro e até desnecessário, já que

as categorias latinas e caribenhas resultam como satisfatórias e já conseguem convidar ao movimento. Isto faz sentido, sobretudo, ao detalhar as semelhanças nos movimentos, passos e figuras que os casais elaboram na pista de baile. As danças dialogam, misturam seus gestos, rebolejos, giros, cadências nos corpos dos dançarinos. As semelhanças sonoras e rítmicas também influem, mas eu arriscaria a dizer que é na dança que onde a alquimia acontece com mais força.

O caso da Noite Cubana me pareceu, desde a minha chegada em Recife, o mais especial de todos, especialmente para alguém que vem pesquisando a relação afetiva das pessoas com os ritmos caribenhos. Ali confluem dançarinos da comunidade do Alto de Santa Teresinha que têm participado fielmente da festa durante muitos anos – inclusive, décadas –, assim como amantes dos gêneros de outras zonas de Recife e Olinda, professoras/es de dança com seus alunos/as e visitantes estrangeiros. Pessoas de diversas idades e classes sociais, com repertórios corporais variados, alguns atravessados pela experiência prolongada no Clube Bela Vista[6], outros por uma formação em aulas de dança dedicadas principalmente à salsa, o forró, e samba de gafieira, a lambada e o zouk. Danças de salão que gozam de prestígio em outras cidades do Brasil e do mundo.

Os caminhos trilhados pelos DJs da Noite Cubana, particularmente por Seu Valdir Português[7] têm sido fundamentais para consolidar o gosto dos recifenses e olindenses pelas músicas caribenhas e "latinas". Paralelamente, percursos complementares vêm evoluindo no formato de festas "latinas", "colombianas" e "cubanas", na Zona Norte, Olinda e no bairro da Várzea. Transitando por essas outras pistas de baile tenho percebido as variações no repertório musical, que nestes casos inclui Cumbias tradicionais e *sabaneras, vallenatos, guarachas, timbas, merengues, reggaetons, bachatas* e outros gêneros caribenhos. Nas mãos de DJs como Zalma, Mauro Delê, Bobe, Chaos, Caio Lavor, Incidental, entre outros, vem se nutrindo e atualizando a cena musical latinoamericana e sobretudo caribenha.

O Recife e a Olinda que emergem com estas pesquisas são territórios altamente conectados com o resto da América Latina através das tramas sensíveis do ritmo, da melodia e

[6] O Clube Bela Vista também programa festas de brega, forró, pagode e outras músicas do repertório local. Muitos dos dançarinos que participam assiduamente da Noite Cubana, são frequentadores desses outros bailes.
[7] O trabalho do Seu Valdir Português e do Seu Edinho Jacaré –coordenador da Noite Cubana– não se limita ao Clube Bela Vista. Eles têm sido autênticos promotores das músicas cubanas e caribenhas em diversos cenários, no estado de Pernambuco. Seu trabalho tem sido igualmente chave para aproximar e acolher artistas e aficionados vindos de vários cantos da América Latina.

do movimento dançado; cidades que participam de uma amálgama afetiva com conteúdos básicos para compreender a região como a migração, a vida periférica, o melodrama, a nostalgia da terra perdida, a exaltação da comunhão festiva, entre outros. Acentua-se, assim, o seu 'latinoamericanismo'[8], ou seja, a proximidade, diálogo e integração com os países vizinhos e próximos, com os quais compartilha uma história social, política, cultural e econômica.

As formas e os processos pelos quais vem se acentuando o sentir latinoamericano e a 'caribenhidade' destes territórios são complexas e dão conta, ao mesmo tempo, dos esforços de tradução cultural e das lógicas do mercado cultural. Em outras palavras, muitos dos conteúdos culturais vindos da América Latina e, especificamente, do Caribe, experimentam um certo grau de 'pernambucanização', seja pela criação de versões das músicas em ritmo de brega, pela adaptação de passos de baile do forró e de outras danças de par nas Cumbias e nas salsas, ou pelo surgimento de artistas e agrupações musicais locais de Cumbia e músicas latinas como Academia da Berlinda, Walter de Afogados, Maldita Orquestra, entre outras. Ao meu ver, isto responde pelo menos a três fenômenos:

1. **O potencial destas músicas e danças** para gerar identificação ao ser legíveis em distintos contextos culturais da região onde opera uma "sensibilidade periférica" – nos termos de Soares e Rocha (2022, p. 2) –, como a abertura das pessoas para se deixar afetar pelos conteúdos de fora, integrando-os nos seus repertórios auditivos e corporais.
2. **O interesse crescente de dançarinos, músicos** e promotores por sensibilizar o público recifense e olindense de várias camadas sociais e idades, e consolidar o gosto pelos ritmos latinos e caribenhos. Isto é ressaltado pelas autoras Laís Pereira (2023) e Júllyan Barros (2024), que reconhecem a capacidade da Noite Cubana de produzir comunidade e vincular pessoas diversas em torno de um gosto compartilhado.
3. **A busca de artistas, agrupações e produtores musicais** por encurtar a distância linguística – e, por tanto, cultura – com estes ritmos. Daí a produção de versões em português das músicas, muitas vezes num exercício de apropriação cultural não declarada.

Feita esta revisão de referências que enquadram a minha proposta de pesquisa e ação pedagógica, gostaria de fechar esta seção com algumas perguntas que têm orientado a minha prática. Por uma parte, a questão sobre as narrativas das relações entre o Brasil e outros países da América Latina que estão se elaborando através da cena festiva latina atual em Recife e

[8] O seu cosmopolitismo já tinha se mostrado com o inigualável fenômeno do Manguebeat idealizado pelo Chico Science e a Nação Zumbi, com projetos musicais como o de Naná Vasconcelos, Mundo Livre S/A, Mestre Ambrósio, Lenine, Cordel do Fogo Encantado, entre outros.

Olinda, não só entre pessoas que moram nas periferias das cidades onde as Cumbias e músicas cubanas tem uma história de longa data, mas também entre um público de classe média que, inclusive, se interessa pelo aprendizado em espaços formativos. O que está sendo reforçado, atualizado, nutrido nestes cenários? Quais seriam os caminhos para começar a desconstruir os imaginários exotizantes, folclorizantes, classistas e racistas desses ritmos, dentro de uma vivência pedagógica?

Caminhos possíveis na prática

Em agosto de 2025 fui convidada a propor um curso no Coletivo-Escola Pandeirada da Várzea[9], dedicado aos diversos ritmos que compõem o fenômeno cultural da salsa e, posteriormente, outro baseado nos ritmos do Grande Caribe. Ambas as propostas foram criadas com o objetivo de dialogar com a cena cultural 'latina' e caribenha que venho descrevendo. Os cursos têm sido acolhidos por pessoas do bairro e das proximidades, na sua maioria mulheres –um 80%–, de idades entre os vinte e os setenta anos. São professoras ou servidoras técnico-administrativas da UFPE e de outras entidades, estudantes, e trabalhadoras do sector da saúde, principalmente.



Aula de Salsa caleña no curso Uma viagem salsera
Foto: Giulianna Bezerra, 2025

[9] Coletivo Escola de Patrimônio Cultural Popular da Várzea (Recife). Criado em 2022, funciona como um espaço de formação em música com processos e metodologias populares e colaborativas. A programação regular do Coletivo inclui aulas de pandeiro e outros instrumentos vinculados às brincadeiras da cultura popular pernambucana e brasileira, aulas de dança de diversos ritmos, aulas de canto e mais.

Partindo desse objetivo, fiz uma curadoria dos gêneros e propus uma programação baseada na cronologia histórica – no primeiro caso – e nas noções de conexões e influências – no segundo caso[10]. As trilhas incluíram ritmos como *Son cubano, Guaguancó, Mambo*, *Pachanga, Bugalú, Chachachá, Bachata, Merengue, Bolero, Timba, Cumbia, Bullerengue, Champeta, Vallenato, Reggaetón, Dancehall, Lambada* e *Zouk*. Reconhecendo a impossibilidade de sermos exaustivos e abrangermos todas as manifestações envolvidas nesses universos culturais, tentamos compartilhar um panorama rico e diversificado que convidasse a descobrir histórias ainda pouco conhecidas entre as participantes. Embora exista um gosto e uma grande receptividade pelas músicas caribenhas e latinoamericanas em geral, também há grandes lacunas em termos do conhecimento de suas trajetórias e das formas como estas se conectam com o Brasil.

Aproveitando os aprendizados adquiridos durante a pesquisa de mestrado[11] e os desafios epistemológicos dos Estudos Culturais e da Antropologia –programa que atualmente curso–, empreendi um exercício de experimentação e de concepção metodológica diferente daqueles que havia provado até então, dadas as condições dos espaços onde havia lecionado anteriormente. Por um lado, quis integrar a prática da dança –apresentação de passos e movimentos, estudo das técnicas, etc.– com a discussão de informações-chave de cada prática cultural, ou seja, dos processos políticos, econômicos, sociais e ambientais que as atravessam. Além disso, criei exercícios para criar ambientes sensíveis e imaginários, inspirados nas histórias desses ritmos, a fim de despertar uma maior identificação e curiosidade nas pessoas. Aqui está o relato de um desses exercícios:

> A aula sobre o Son cubano teve como abertura um exercício imaginativo: "Num distinguido casarão da Habana, Cuba, está acontecendo uma festa. As pessoas dançam ao som de mazurcas espanholas tocadas por uma orquestra reconhecida da cidade. Dançam no grande salão, balançando e se deslocando pelo espaço. No entanto, em algum canto do casarão, outra galera faz a sua dança ao som de uns *sones*, aquelas músicas de origem camponês que recentemente vem chamando a atenção dos habitantes da cidade, não sem críticas e ressalvas. "El cuarto del son", como é conhecido, é bem menor do

[10] Agradeço a iniciativa, o apoio e as recomendações de Lucas da Rocha, pesquisador, professor e produtor cultural da Pandeirada da Várzea.

[11] *Muévete bien, bailador/a, y deja que te invada la alegría'. Baile, afectos y saberes en la academia Son de Habana* (Ramirez, 2022) minha tese de mestrado, onde analisei as práticas de dança como processos afetivos, os imaginários sobre 'latinidade'. Produzi uma minissérie documental *Sentir é criar sentido. Práticas, afetos e saberes na academia Son de Habana* (2022), disponível no YouTube.

> que o grande salão da festa, mas os casais se dão um jeito para experimentar com seus corpos a nova sonoridade que o *cuarteto* traz: um *tres*, um bongô, uma clave e um contrabaixo. Onde vocês se encontram, dentro dessa festa? Quem acompanha vocês? Quais são as sensações que trazem as músicas, tanto a mazurca como o Son cubano?" (Nota pessoal, 11set 2025)

Essas estratégias metodológicas tinham como objetivo dialogar com a novidade e a estranheza que muitos dos participantes sentiam diante dos contextos das danças e músicas compartilhadas. Partir desses exercícios de imaginação sociocultural e histórica foi um convite a ir além do aprendizado de técnicas e conhecimentos de dança, para permitir-se ser afetado pelas imagens sensíveis que iam surgindo, mediadas pela narrativa, pela música e pelas diferentes formas de habitar o espaço, remetendo a outros territórios dançados: um distinguido salão de baile[12], uma roda à luz de uma fogueira[13], o local do velório de um ser querido[14], uma festa de *picó* na praça pública[15]. Em meio a essas experiências coletivas, arriscaria dizer que nossos afetos emergiram à medida que se interligavam, acentuados pelo movimento corporal, emocional e intelectual dos demais.

Durante o segundo curso, *Sabor do Caribe*, quisemos aprofundar ainda mais a matéria sensível que compõe a oralidade dessas músicas, ouvindo e lendo para estabelecer contato com as línguas –espanhol, iorubá, patuá, palenquero, entre outras– e, especialmente, com certas palavras e expressões menos conhecidas. Formas orais próprias da infinita criatividade poética caribenha, polissêmicas e rebeldes diante das normas linguísticas[16]. Elas condensam as formas de produzir conhecimento em territórios onde é urgente resistir às estratégias colonizadoras de pensamento e expressão, à perda e à negação da fala de nossos ancestrais, de matrizes africanas e ameríndias. É na oralidade, tanto quanto na sonoridade instrumental, que se materializa a textura desses ritmos, onde também se conceituam os ambientes, as relações e o movimento.

[12] A imagem do salão de baile remete aos salões da alta sociedade em hotéis, grandes clubes e até mesmo salões de festa em palácios presidenciais, onde as danças passaram por processos de branqueamento e elitização para sua incorporação – ou cooptação – nessas esferas sociais.
[13] Esta imagem evoca as rodas de Cumbia de antigamente, em terrenos próximos ao mar ou ao rio, onde as mulheres dançavam com velas, iluminando e desafiando seus parceiros de dança até o amanhecer.
[14] Evocação de um ritual do *Lumbalú* de Palenque, no qual as mulheres cantam, choram e dançam para acompanhar a partida de um ser querido. O ritual está ligado ao *baile-cantao* do Bullerengue palenquero.
[15] Festa típica de Cartagena de Índias, inspirada nas festas jamaicanas de reggae e dancehall, onde é montado um enorme *sound system* chamado *picó* e são tocados ritmos urbanos como a Champeta, a Salsa e o Vallenato.
[16]As palavras *baracunatana, mondá, guillar, senserijo, manigua, esmuñanga, tunda, kuagro, gyal, rithm, mandinga, lambada* fazem parte do repertório creole na Colômbia, Porto Rico, Cuba, Brasil, Jamaica entre outros.

Este exercício de mediação pedagógica foi igualmente concebido a partir da compreensão da dança como uma «prática afetiva», ou seja, como um processo no qual a construção de sentido ocorre no corpo e por meio dele, das emoções, sentimentos e sensações, em diálogo com as narrativas culturais e os repertórios interpretativos de cada pessoa (Ramirez, 2022). Assim, cada uma das danças aprendidas apresenta um panorama de afetos compartilhados por aqueles que historicamente as cultivaram, divulgaram e reelaboraram: o *amargue* da Bachata, a melancolia da Cumbia *sabanera*, a euforia de uma descarga de Salsa, o 'sentimiento' de um Bullerengue *sentao*. Todos esses reúnem memórias culturais e pertencimentos coletivos, além de formas específicas de compreender, perceber e criar suas realidades particulares nos diversos territórios, que se expressam na oralidade, no movimento, nas interações, nas melodias e nas rítmicas.



Aulão sobre a dança da Cumbia tradicional colombiana
Foto: Bashir Abubakr Abdalla Ali, 2025

Para idealizar estes cursos foi importante elaborar uma reflexão crítica dos possíveis marcos epistemológicos que sustentavam a proposta. Com isto estou me referindo às noções de Grande Caribe e da Améfrica Ladina, noções que mobilizam diálogos e ligações culturais, políticas, estéticas e éticas urgentes dentro do panorama geopolítico atual. Diante de uma onda de governos chegando no poder com programas negacionistas das feridas e grandes marcas

vivas da colonialidade, dos traumas e doenças causadas pelas múltiplas ditaduras, dos avanços em políticas sociais para as populações historicamente oprimidas, resulta ineludível orientar nossos esforços político-pedagógicos para a compreensão do potencial das nossas culturas e sociedades para se entender articuladamente.

O meu ponto de partida foram as duas categorias que mais popularizadas no cenário local recifense e olindense: ritmos caribenhos e ritmos latinos. Em primeiro lugar, vale a pena lembrar que o mote latino engloba um mercado complexo de produtos que, segundo a autora Arlene Dávila (2012), "tomó forma a partir de la década de los sesenta por medio del 'crecimiento del número de patrocinadores corporativos interesados en los Latinos como mercado objetivo' en los Estados Unidos, así como del fenómeno *salsero* que, "[superó] en ventas al *ketchup* y [se tomó] las pistas de baile" (p. 1), aportó a la configuración y mercantilización de las representaciones y definiciones contemporáneas de 'latinidad'" (Ramirez, 2022, p. 23).

O mercado do latino bebeu da criatividade artística e cultural das comunidades de migrantes latinoamericanos nos Estados Unidos – especialmente, em Nova Iorque – e benefício tanto aos músicos, cantores e produtores latino-americanos – Fania All Stars é um exemplo icônico disso –, como a empresários norte americanos que rapidamente entenderam o potencial de alimentar o desejo por esses ritmos, línguas e movimentos 'calientes' e 'tropicales', como eles mesmos nos ensinaram a dizer. A partir dali foi se consolidando um público de clientes nos Estados Unidos, assim como nos países da América Latina, onde o fenômeno chegou para ficar e fixar nas nossas culturas um imaginário reducionista e sexualizante sobre nós mesmos, produto das estratégias outrificadoras e exotizantes do capitalismo. Porém, também emergiram uma multiplicidade de propostas político-culturais que se apropriaram da categoria para promover uma unidade identitária que servisse para resistir e se fortalecer ante os embates estigmatizantes dos Estados Unidos e dos discursos hegemônicos de ocidente, em geral.

Se chamar latino envolve essa contradição, o desejo de pertencer a uma comunidade que se orgulha de suas matrizes, da sua expressão cultural e que, por meio delas, resiste à marginalização, à xenofobia e ao racismo; e, ao mesmo tempo, esforço de se encaixar num molde homogeneizador e determinista da identidade e dessa mesma expressão. Às vezes funciona, sobretudo quando se trata de trabalho, de valorização no mercado laboral em outros países ou inclusive no próprio. É efetivo para quem negocia com o capital cultural, simbólico e

até emocional, e as/os artistas conhecem bem essa necessidade. Porém, me parece que também comporta um grande risco, o de satisfazer rapidamente ao comprador e evitar com que queira aprofundar nas qualidades do produto. Ou, em termos das relações sociais que é o que nos interessa, funciona mais como um ponto de chegada do que um ponto de partida para o conhecimento profundo do/a outra/o.

Dito isso e reconhecendo que se pode gingar com o termo no lugar de negá-lo, proponho começar por revisar a noção de 'ladinoamefricanidade' da Lélia Gonzalez. Para a autora, se faz evidente a necessidade de se rebelar criativamente, por meio da língua, a denominação colonial da nossa região. Ao melhor estilo dos creoles, Améfrica Ladina soma e muda os elementos na escrita do significante para desestabilizar o significado, ou seja, aquilo que emerge como imagem na cabeça do receptor. Usando as palavras do MD Magno, em quem Gonzalez se inspirou, trata-se da possibilidade de pensar que o negro pode ser o vencedor no embate discursivo que sustenta a nomenclatura, e aí a América se mostra como Africana e como Ladina, filha de pai negro e mãe indígena (Magno, 2008, p. 24). MD Magno e sua colega Betty Milan se posicionam em resposta e crítica e negação do português como idioma valioso e válido dentro de um Congresso Latino Americano na cidade de Caracas, em 1980, e a superposição do espanhol e do francês como línguas oficiais do evento:

> De repente, em função desse fato e dessa interpretação, digamos acidental, a gente começou a se dar conta de que o Brasil não é América Latina, sobretudo do ponto de vista do percurso do significante; e no que eu, junto a Betty, ponderei que o Brasil certamente não era América Latina, ela me saiu com uma invenção de momento e que resolve nossa questão, ao mesmo tempo que abre uma nova, para a frente. Disse Betty: "É claro, o Brasil é América-Africana". Então, nós, nós já estamos situados. (Magno, 2008, p. 3).

Daí o esforço para chamar a uma nova narrativa –inclusive um novo mito– da Améfrica Ladina, tomando como referência a experiência brasileira, onde o 'elemento negro' seria victorioso e reclamaria a paternidade destas terras e suas populações. Para Lélia Gonzalez, que não retoma os argumentos sobre a maternidade índia e a paternidade negra do Magno, a 'latinoamericanidade' se explica como a expressão do racismo como sintoma da neurose cultural que nega a vida das pessoas negras e indígenas (2023, p. 85). No final das contas, o que importa para ela é enunciar e afirmar o que foi apagado, de forma transversal, nas culturas da região. E isso vai se sustentar numa experiência de campo da autora, percebendo as múltiplas

semelhanças e ressonâncias entre o Brasil e os países caribenhos. Apesar dos esforços de diferenciação do Magno, tanto ele como Lélia Gonzalez acabam concluindo na necessidade de criar um paradigma novo para toda a Améfrica Ladina. Agora, resulta curioso que nem ela nem o Magno chegam a explicar o que há de 'indígena' no termo 'ladino'. Segundo as minhas pesquisas, o termo tem, pelo menos, três sentidos: 1. uma língua ibérica falada por judeus sefarditas (Klessen, 2009); 2. o mote usado para falar dos africanos ou indígenas escravizados que conseguiam se adaptar à cultura e dominar a língua portuguesa (Abreu, 2012, p. 41); 3. um termo utilizado pejorativamente para falar de uma pessoa que, com astúcia e de forma sigilosa, consegue tirar vantagem de uma situação (Dicionário da língua espanhola).

Talvez o ladino fale, na verdade, sobre o gesto criativo e rebelde da língua creole, que não destrói, mas se esforça por inverter os valores. Talvez fale da desestabilização de uma ordem por meio da sigilosa apropriação da língua e a cultura do colonizador, no qual existem perdas, mas também grandes conquistas. E assim, a 'indígena ladina' junto com o 'negro vencedor' seriam os personagens desta nova narrativa histórica regional. Não obstante, parece-me ainda importante enfatizar na falta de algum elemento mais evidente no significante Améfrica Ladina que remeta com nome próprio aos povos originários de Abya Yala, para utilizar um termo amplamente acolhido, que é fruto de uma longa trajetória de estudos e reflexões teóricas (Lisboa, 2014; Krenak, 2015; Espinosa, 2017; Friggeri, 2022).

Mais do que propor uma solução linguística para a questão aberta aqui, meu objetivo é convidar a pensar no viés destas teorias que, mesmo reconhecendo que respondem ao seu contexto e a motivações legítimas, precisam ser revisadas. Acontece algo similar com o termo caribenho? Que outras compreensões provocam os estudos sobre o Grande Caribe e o Caribe estendido? O que isto tem a ver com a forma como opera a 'latinidade' e com a nossa proposta pedagógico-política dos ritmos ladinoamefricanos e caribenhos em Recife?

Partindo dum outro termo utilizado na cena 'latina' de Recife, 'ritmos caribenhos', quis abrir esta segunda espiral de reflexão. Inicialmente, traz o conceito de "Extended Caribbean" de Immanuel Wallerstein (1974), que faz uma leitura da história macro do Caribe no interior de um "sistema-mundo moderno". A região que abrange desde o sul dos Estados Unidos até o Recôncavo Baiano, passando pelas ilhas caribenhas e os litorais atlânticos da Venezuela, Guiana, Guiana francesa, Suriname e Brasil, seria uma cartografia político-cultural onde se consolidou o sistema capitalista, produto dos projetos imperialistas do Ocidente. Isto sobre a

base da exploração das pessoas escravizadas e o extermínio quase absoluto dos povos originários, como estratégias para a imposição de uma economia da plantação. Para Wallerstein, o Caribe sempre esteve conectado com a geopolítica mundial, subjugado ao poder daqueles que o usaram como fonte de extração de riqueza, vulnerabilizando sua autonomia política e econômica até hoje (Wallerstein, 2002, p. 16). Como resposta a isso, a região tem virado um caldeirão de grandes ideias e teorias anticoloniais, de resistência cultural, acadêmica e política.

Junto com Wallerstein, outros intelectuais têm teorizado sobre o Caribe como uma área cultural e social que conecta diversos territórios dentro e fora do Caribe geográfico, aproximando a América Central das Antilhas, de uma parte dos Estados Unidos e de uma parte do litoral sul-americano banhado pelo mar do Caribe e pelo oceano Atlântico. Em seu artigo *O Caribe como área cultural*, Figueiredo (2024) dialoga com alguns dos autores (Benitez, 1998; Glissant, 2021, 2025; Pizarro, 2002) que teorizam sobre essa área sem fronteiras que é o arquipélago e que se estende a outros territórios, por meio de uma relação que alguns entendem como cultural e rítmica, ou societal (Figueiredo, 2024, p. 2). Esse complexo cultural surgiria com a imposição do sistema colonial e do comércio marítimo transatlântico, que se articulam com a economia do capital mundial e a modernidade, transformando a região geográfica das ilhas do Mar do Caribe em um organismo social poroso, em constante transformação e disseminação. Lá, os processos de hibridização, em sua maioria violentos e forçados, provocaram a proliferação de sentidos e linguagens, dando origem a uma variedade de percepções do mundo a partir do movimento, do som, da imagem, da palavra e do pensamento. Para Benítez Rojo, o Caribe seria uma espécie de "Via Láctea do Caos", onde existem certas regularidades dinâmicas e cujo devir é sempre imprevisível (Figueiredo, 2024, p. 5). Essa relação de continuidade na descontinuidade é intrínseca à própria ideia desse Grande Caribe ou Caribe Estendido, que tem resistido a definições, limites e simplificações. Como afirma o antropólogo e historiador haitiano Michel-Rolph Trouillot, a região representa um desafio para as noções fixas de identidade, nacionalidade, tradição e modernidade, bem como para o nativo e o estrangeiro (2018, p. 202). O Caribe se configura repetidamente por meio de migrações, rupturas familiares, circulação de pessoas, dinheiro e ideias; não se trata de estruturas fixas que se reproduzem idênticas ao longo do tempo. E, nessa experiência de séculos de intercâmbios, confluências e divisões, acabou se configurando como uma área descontínua com dimensões

que vão além do geográfico, alcançando territórios como o norte e o nordeste do Brasil. Voltarei a esse ponto mais adiante.

Entre as contribuições de Paul Gilroy para a discussão sobre o Caribe e a diáspora negra na região, destaco a compreensão de um sistema de comunicações globais marcado por fluxos e intercâmbios culturais, resultado de um processo de desenraizamento, no qual as identidades deixam de ser afirmadas pela ligação a um território de origem e que se supõem puras e estáveis. Isso se aplica não apenas às pessoas que foram escravizadas e trazidas para os territórios americanos, mas também aos seus descendentes, que continuam migrando dentro e fora do Caribe para garantir sua segurança, sobrevivência e uma existência digna. Essa nova 'transcultura', denominada por Gilroy como Atlântico Negro, é de caráter híbrido e não pode ser associada a identidades nacionais ou regionais. Com sua proposta, Gilroy desafiou a possibilidade de uma experiência identitária caribenha comum, bem como qualquer identidade estável ligada a uma ideia de território específico e delimitado por fronteiras geográficas. Sua noção do Atlântico Negro concentra-se na relação entre populações diversas que convergem na experiência da integração de sistemas e contextos. Porém, considero que, assim como foi mencionado anteriormente a propósito das teorias de MD Magno, Betty Milan e Lélia Gonzalez, o conceito de Gilroy fala de uma experiência afrocentrada onde dificilmente podemos enxergar o presente dos diversos povos originários e outras etnicidades na região. Conforme apontado por autoras e autores de estudos sobre a indigeneidade caribenha, especialmente dos estudos *taínos* contemporâneos, há um apagamento nas teorias afrocentradas desse cânone que não reconhece a existência e a resistência das populações e grupos não ocidentais da região (Gonzalez, 1997; Allaire, 1997; Guitar, 2002, 2006; Barreiro, 2010).

O que me interessa fazer neste ponto, é reconhecer o valor destas e outras teorias, para dar conta da experiência complexa das populações na região continental e insular que nos preocupa. E é no estudo –ainda em curso– das suas potências e limitações através um exercício dialógico e crítico, que está o núcleo das experiências político-pedagógicas: *Uma viagem salsera* e *Sabor do Caribe*. Em cada uma dessas trilhas ritmadas, fomos explorando as relações históricas dos territórios por meio da dança, a música e a oralidade. Descobrindo, por exemplo, que o Caribe é comparável com uma grande onda sonora ou um conjunto de vibrações que têm se disseminado pelas diversas latitudes da Améfrica Ladina e fora dela, espalhando as

cosmopercepções[17], as rítmicas vitais e as poéticas afrodiaspóricas e afroindígenas configuradas no arquipélago antilhano. Dessa forma, os universos culturais da Salsa, o Bolero, a Bachata, o Merengue e a Cumbia têm viajado e influenciado a cena das músicas e danças populares e periféricas brasileiras.

É igualmente fundamental reconhecer que o Brasil tem respondido aos fluxos culturais com uma intensidade semelhante, reverberando nas produções musicais de artistas do fenômeno *salsero*, como Willie Colón, ou encantando públicos com a sua lambada, cheia já de sonoridades caribenhas. E nesse panorama de partilhas, idas e voltas, as práticas e sensibilidades afrodiaspóricas têm ganhado um lugar privilegiado no imaginário da 'latinidade'. As matrizes e motrizes – nos termos de Ligeiro (2011) e Martins (2021) – africanas presentes nas práticas afrodiaspóricas da chamada 'latinidade' têm sido estudadas a profundidade pelos intelectuais da diáspora e o Caribe mencionados anteriormente, assim como por outras/os autoras/es interessados nas culturas afrodiaspóricas. Paralelamente, o mercado e a indústria cultural do "latino" têm aproveitado para criar um marketing das identidades e os corpos negros que acabou produzindo imaginários e representações sexualizantes e exotizantes.

Considero chave não perder de vista o que Mara Viveros (2008) nomeia como "a sexualização da raça e a racialização da sexualidade", um processo pelo qual entende a produção indissociável entre gênero, sexualidade e raça. Segundo ela, a raça tem sido idealizada historicamente através de discursos sobre a reprodução, o desejo e a sexualidade. Nesse caminho, a dança e outras práticas corporais como os esportes viraram local de produção de imaginários sobre a sexualidade como traço definidor da negritude (2008, p. 181). Uma questão que se complexifica ainda mais ao compreender que, nos projetos nacionais latinoamericanos, especialmente aqueles baseados na ideologia da mestiçagem, têm se sustentado em regulamentações específicas relativas às relações sexuais entre grupos racializados.

Não é uma coincidência que o mote 'latino', assim como os ritmos 'latinos', sejam chamados de 'calientes' e 'sensuales'. Em muitas ocasiões, o "enegrecimento" destas práticas também passa pela hipersexualização das pessoas negras, afrodiaspóricas e seus corpos, no lugar de ser um resultado do conhecimento profundo das matrizes e motrizes que as compõem.

[17] O conceito de cosmopercepção de Oyèrónkẹ́ Oyěwùmí (2021), convida a uma maneira mais inclusiva de perceber e integrar a concepção de mundo de diferentes grupos culturais (p. 42). Propõe valorizar outros sentidos além da visão, historicamente privilegiada pelas epistemologias ocidentais, ou a combinação de sentidos no exercício de viver e conhecer o mundo, correspondente com os povos iorubás e com outras culturas não ocidentais.

Assim mesmo, acaba se ignorando quase completamente a presença de qualquer outra matriz no movimento, na música e na oralidade, principalmente as dos povos originários de Abya Yala. Por esse motivo, os cursos oferecidos focaram na experimentação das motrizes, no compartilhamento das trajetórias históricas particulares de cada ritmo, assim como das conexões entre eles. Dessa forma conseguimos identificar algumas das relações de poder que operam na criação e divulgação de um gênero, nas tentativas de embranquecimento das suas estéticas, assim como nas múltiplas formas de resistência que as populações têm agenciado.

Afetos ritmados e práticas performativas

Nossas práticas de dança durante os cursos: *Uma viagem salsera* e *Sabor do Caribe* aconteceram num salão comunitário que, mesmo não sendo uma sala de dança convencional, inevitavelmente suspende as músicas e o movimento do seu contexto. Com essa percepção de estar longe dos territórios onde essas culturas se materializam, somada a certo desconhecimento dos seus processos políticos, sociais e culturais, fica difícil não cultivar um sentimento de estranheza. Por esse motivo, o primeiro objetivo dos cursos foi, antes do que ensinar passos e figuras das diferentes danças, trabalhar artesanalmente com o movimento corporal (Ramirez, 2022) até que isso gerasse uma sensibilidade e curiosidade pelo não conhecido. Assim também, utilizar a narração oral e a imaginação corporal como meios para ‘chegar’ nesses lugares e partilhar suas realidades.



Aula sobre Cumbia no curso Sabor do Caribe
Foto: Giulianna Bezerra, 2026

Como menciona uma das participantes dos cursos, “as aulas foram uma verdadeira viagem pela história de cada dança, capaz de nos transportar para o local de origem de cada uma delas” (PARTICIPANTE 4, comunicação pessoal, 10 Jun 2026)[18]. O que foi se alimentando, também, das vivências nos encontros festivos da chamada “cena latina” de Recife e Olinda. Ali partilhamos impressões sobre as pessoas que cultivam um gosto, curiosidade e pesquisa pelos ritmos, como as músicas vem sendo corporificadas pelos participantes em diálogo com os seus outros repertórios de movimento e linguagem, e quais são os afetos que mais sobressaem nessa relação: a celebração do “*caliente*” e do “gostoso” como qualidades ditas intrínsecas desses ritmos; a curiosidade e o desejo de entrar no balanço, de sacar o molejo do corpo; o carinho provocado por uma lembrança infantil com um familiar que curtia aquelas cumbias ou cubanas; a fascinação por um quadril e uns ombros que serpenteiam, rebolam e vibram, “com esse jeitinho latino”.

Nesse processo, a relação de cada pessoa com a experiência criada mostrou o seu potencial para reforçar ou pluralizar os imaginários já associados aos ritmos. De forma geral, o sentimento foi de surpresa frente às muitas danças e músicas envolvidas nos fenômenos culturais do Grande Caribe e da Salsa, suas condições históricas de possibilidade e a agência das populações envolvidas nelas. Acredito que foi chave enxergar cada prática como uma forma dinâmica, produto das encruzilhadas de saberes, fazeres, sensibilidades e cosmovisões. Encruzilhadas (Martins, 2021, p. 34) que tiveram um momento crítico durante o período colonial na região, e que continuaram acontecendo –até hoje– através das migrações, dos deslocamentos forçados, das conexões comerciais, dos movimentos da indústria cultural, das redes sociais, etc. Entendo o termo “encruzilhada” a partir do pensamento de Leda Maria Martins, quem fala da potencia dele para interpretar o “trânsito sistêmico e epistêmico que emerge dos processos inter e transculturais, nos quais se confrontam e se entrecruzam –nem

[18] Os depoimentos dos participantes dos cursos que são apresentados nesta seção foram compartilhados durante o encerramento dos cursos, através de comunicações pessoais e por meio das Entrevistas dançadas realizadas no dia 05 de maio de 2026. Estas entrevistas respondem a um método de pesquisa que comecei a explorar durante o mestrado, inspirada na proposta de Cecilia Musicco e Victoria D’Hers, segundo a qual “a dança é convocada como contexto de expressão para que o corpo em movimento resgate/potencie o que nela há de ato de fala” (2015, p. 3). Com essa técnica, aposta-se em uma alternativa para a análise do movimento corporal, entendido como “caminho expressivo e gerador de informação sobre a realidade social” (p. 2) e como enfoque-chave para os estudos da dança, a partir de uma sociologia dos corpos e das emoções.

sempre amistosamente– práticas performáticas, concepções e cosmovisões, princípios filosóficos e metafísicos, saberes diversos, enfim" (2021, p. 34). Tomando o conceito das tradições religiosas e filosóficas africanas e afro-brasileiras, a autora faz ênfase nas linhas de interseção desse lugar sagrado onde os sistemas e conhecimentos diversos se intermediam. Nas performances que aqui analisamos, as encruzilhadas se expressam justamente nos nossos corpos, arquivos de memórias culturais e ancestrais de longa data.

> Para mim o mais significativo foi me conectar não só com meu território, mas com outros territórios que se conectam com a história do meu país, do meu povo. O que me levou a fazer essa aula foi querer conectar com uma latinidade que eu sinto que é muito perdida aqui no Brasil, talvez pelo idioma, de ser um país isolado pelo próprio idioma. A gente esquece que nosso território tá na América Latina também. As aulas têm me feito corporificar isso a partir da dança, mas também na interculturalidade entre os países e as culturas das que a gente fala. Me senti mais aterrada na minha própria cultura e na cultura dos povos ao meu redor (Participante 3, comunicação pessoal, 07 junho 2026).

A vivência toda botou o foco sobre as conexões que tem existido sempre entre os países da região, com maior ou menor intensidade, mas sobretudo sobre alguns vazios importantes que tem feito com que as partes se estranhem entre si, sendo o desconhecimento da diversidade linguística um dos mais significativos. E ali onde não temos conseguido nos conectar plenamente, onde prevalece uma percepção de 'outridade' alheia, a dança e a música têm o potencial de convidar à experiência da "alteridade", como bem o evidencia o depoimento anterior. Assim também, abrem uma janela para discutir sobre a noção de 'latinidade' como uma categoria-armadilha que pode ter o efeito duplo de juntar/aproximar e, ao mesmo tempo, padronizar as nossas identidades culturais. Isso tem sido chave durante o desenvolvimento dos cursos, onde as pessoas têm reelaborado compreensões exotizantes da 'latinidade' vindas do mercado cultural, para reconhecer as conexões políticas, culturais e históricas que já atravessam o território brasileiro e, específicamente, pernambucano.

Por esse motivo, penso que faz sentido continuar provocando a compreensão destas práticas compartilhadas como 'performances' nos termos de Leda Maria Martins, ou seja, como ambientes de memória nos quais "os povos e sociedades inscrevem, resguardam, nutrem e veiculam seus repertórios de conhecimento" (2021, p. 32). O pensamento, a forma mesma em que conhecemos o mundo, é mobilizado/instigado pelo nosso corpo em movimento, em ritmo,

de maneiras tão poderosas que nem conseguimos compreender completamente de forma consciente. “Depois desses cursos algo mudou na minha dança, mesmo sem eu entender ainda todos os passos, mas algo do que foi experimentado e falado ficou ali e mudou o meu jeito de dançar e de me mover” (PARTICIPANTE 1, conversação grupal, 02 Jun 2026). E isso talvez seja o reconhecimento da potencialidade dos nossos corpos para lembrar e evocar os saberes dos nossos ancestrais, o movimento que guarda relações com outros tempos e outras geografias, que se resiste a ser apagado pelas formas hegemônicas de habitar o mundo sob a lógica ocidental e colonial. Martins fala que as práticas performativas das tradições africanas, afrodiaspóricas e indígenas têm uma “natureza meta-constitutiva, onde o fazer não elude a reflexão e o conteúdo imbrica-se na forma, a memória grafa-se no corpo, que a registra, transmite e modifica perenemente” (2021, p. 58). E nessa alquimia, o gesto é a unidade de conteúdo mais concreta e, ao mesmo tempo, a mais contundente. Ele é dispositivo e dinamizador de memórias; “para além de todo desejo de representação, configura-se como ato”, como a “poesia do ato” (p. 118). Aqui um exemplo interessante da forma como opera a *poiesis* gestual:

> Durante a entrevista dançada[19], ela diz que o peito e o pé são os que mais se afetam ao dançar cumbia, ou seja, impactados e mobilizados pelo que acontece nesse momento. Ela fala de como a música sobe do pé para o peito e fica ali, batendo. A música bate no peito, como o coração faz; chega ali da mesma forma que chega o sentimento e a lembrança da pessoa com quem ela conheceu e aprendeu a curtir a cumbia. É com o seu peito que ela se inclina enquanto dança num ato de reverenciar a música, o tambor e o outro, pegando do chão toda a energia que lhe está sendo entregue. (Nota pessoal, 5 maio 2026)

Assim, a dança e cada um dos seus gestos tem um efeito ou, melhor, umas formas de afetação que criam o corpo e produzem pensamento –e vice-versa. Não se trata, então, de representar através do ato da reverência, o respeito pelo tambor ou a admiração pela pessoa com quem se dança. Trata-se de criar uma relação de mútua afetação e partilha com esses outros seres, pela qual se honra o presente da dança e as memórias dela que habitam no corpo. Por isso que afirmamos que as performances são “inscrições e grafias de saberes [ligadas com determinadas] técnicas e convenções culturais” (Martins, 2021, p. 27) através das quais se

[19] Nos depoimentos de outro participante, aparece o corpo como uma bomba propulsora que toma a energia do chão pelos pés e vai canalizando ela para cima, passando pelo quadril, o peito e chegando na cabeça. Esse processo todo lhe faz sentir prazer e leveza, lhe empodera na vivência da espontaneidade e da liberdade (PARTICIPANTE 5, entrevista dançada, 05 maio 2026).

fazem legíveis e geram afetações. Outra particularidade destas performances é sua qualidade rítmica. Nos termos de Angel Quintero, o componente rítmico nas práticas afrodiaspóricas é primordial e são, portanto, inseparáveis da sua expressão social espacial dançada (2009, p. 77). Paralelamente, Martins argumenta que o ritmo é a qualidade mais distintiva das criações verbivoco-musicais negras, e se grafa, como síntese, na dinâmica do tempo maior, em espirais" (2021, p. 60). Ela entende o ritmo como a organização temporal do som e do movimento que conecta os seres em torno de um saber coletivo. E isto dialoga pela compreensão geral dos estudos das performances indígenas sobre a relação entre som-tempo-corpo, que envolve afetividade, ritualidade, uma experiência sensorial compartilhada, uma relação com território e com as entidades que ali habitam (Citro, 2006, 2021; Firmino, 2016; Ferraz, 2019).

Nestas performances o ritmo pode ser criado, sustentado e potencializado tanto pelos instrumentos –especialmente os percussivos–, como pela voz, a pisada, o quadril, as palmas, o batuque de um bastão. É nessa junção do cantar-dançar-batucar-jogar (Fu-Kiau, 1980; Ligiero, 2011; Martins, 2021) que se nascem as epistemologias africanas, afrodiaspóricas e indígenas; epistemologías rítmicas e ritmadas. Fala-se da elaboração de um tempo coletivo através do som e do movimento que atualiza a tradição dos povos e expressa a sua ancestralidade. Nas palavras de Silvia Citro, dançarina e pesquisadora argentina, as performances indígenas e afrodiaspóricas compartilham "a reivindicação do 'ancestral' nas práticas estéticas e significações" (2020, p. 30). Dito isso, gostaria de enfatizar no gesto que provavelmente sintetiza melhor a força e o potencial afetivo destas performances ladinoamefricanas e caribenhas: o movimento do quadril. O quadril em dança tem sido historicamente o foco de todo tipo de emoções e desejos, objeto de discursos celebrativos como repressivos, imagem dinâmica privilegiada da linguagem não verbal impressa nos imaginários da "latinidade". Culpabilizado pelo seu poder sedutor e encantador, até hipnótico, o seu movimento tem sido reprimido e imobilizado em muitas danças ocidentais –às vezes com pouco êxito. No entanto, nas performances africanas e afrodiaspóricas e afroindígenas, o quadril age como principal motor da dança, fonte da energia que depois se espalha pelo corpo todo.

> Todos os ritmos que eu dançava desde jovem [Forró, Axé, Lambada] tinham uma coisa em comum: o quadril era um dos principais movimentos dessas danças. Percebi que várias danças apresentadas durante as aulas de *Sabor do Caribe* tinham movimentos bem parecidos com os movimentos do Axé e Lambada. E fez muito sentido, pois tal como os ritmos Caribenhos, há

> nitidamente uma influência das danças e ritmos vindos da África, porque ambos os ritmos são de base popular, de regiões e áreas onde pessoas negras vivem, nas regiões periféricas" (Participante 2, comunicação pessoal, 08 junho 2026).

Na dança dela, o quadril junto com o ventre parecem comandar a dança, propondo os deslocamentos pelo espaço e o trânsito no tempo da música. A consciência do rebolado é, para ela, a expressão da rebeldia. Qualquer coisa longe disso fala de um corpo colonizado, acrescenta a participante.

> Só o balanço, sem o rebolado, só mexendo quadril de lado a lado enquanto tu vai pisando, como nas danças indígenas ou no Flamenco, me faz pensar numa prisão, no caso, do movimento. Me leva para a terra e não para a fluidez da água, que eu preciso. Sinto raiva quando não posso rebolar com quadril; rebolar me acalma e por isso prefiro todos os ritmos que permitem isso (Participante 2, comunicação pessoal, 05 maio 2026).

De novo, se faz evidente nestes depoimentos o potencial da dança e, especificamente, do movimento do quadril para ativar no corpo afetos onde se misturam memórias, emoções e imaginários, com novas sensações e sentidos compartilhados[20]. As nossas histórias pessoais dialogam, enquanto dançamos, com os múltiplos atravessamentos dessas performances, que simultaneamente nos levam a conectar com outros corpos e ancestralidades. Dessa forma, os afetos ativados e provocados durante as práticas performativas emergem numa ligação íntima com nossas interseccionalidades, com nossas existências racializadas, generificadas, social e etariamente classificadas e localizadas. Daí que dançar seja um processo dinâmico de refletir e criar conhecimento sobre nós mesmas e nossas realidades, através das tensões e dos prazeres, dos conflitos de sentidos e das transformações que aí tomam forma.

[20] Fechando seu depoimento, a participante agrega: "sei que não é impossível aprender um movimento novo [apesar da idade], até porque sinto uma certa facilidade, mas junto com essa tentativa de beber de novas realidades culturais, o corpo e a mente são arrebatados por novos sentimentos. No curso sinto muita alegria em viver os ritmos, porque muitos por serem parecidos com a minha memória corporal, flui mais fácil, mais rápido e repleto de memórias anteriores bem lindas" (PARTICIPANTE 2, comunicação pessoal, 08 jun 2026).



Alunas dançando lambada no curso Sabor do Caribe
Foto: Andrea Ramírez, 2026

Durante os dois cursos, *Uma viagem salsera* e *Sabor do Caribe* trabalhamos intensamente com a artesania do movimento do quadril: no balanço lateral da Cumbia tradicional e das Bachatas sensuais, na circularidade do Bullerengue, na ondulação das Salsas e as Lambadas, na acentuação frente-trás dos Merengues dominicanos. Fomos sentindo o quanto esses gestos conectam com práticas vitais do nosso cotidiano: em alguns casos, com a maternidade e a cura das dores uterinas; em outros, com a conexão vital desde os nossos umbigos, canal de extrema importância para as culturas de matriz africana e indígena. Assim também, a íntima correspondência dos rebolados e os balanços com os movimentos da natureza: as ondas do mar, o fluxo do vento, o serpentear das chamas do fogo. O quadril como fonte de criatividade e relação com o mundo, antes que como representação de uma suposta sensualidade propriamente "latina". Nesse sentido, ele traz a ação mesma de perceber de forma sensível o mundo no qual nos inserimos corporalmente e responder com a sua máxima expressão.

Considerações finais

Gostaria de retomar a proposta inicial do artigo, segundo o qual Recife deve ser pensado como um nó estratégico de uma rede ladinoamefricana e caribenha, não apenas por uma questão geográfica, mas também afetiva, corporal e histórica. Por meio das experiências político-pedagógicas com as performances afro-diaspóricas, afro-indígenas e ladinas, tem sido viável produzir novos conhecimentos sobre as realidades encruzilhadas que compartilhamos.

Dançando, batucando, cantando e jogando, prestando atenção à poética dos gestos e à textura afetiva das linguagens, elaboramos saberes críticos que atualizam nossas relações, memórias e noções dos outros. Nos levam a estabelecer conexões mais profundas entre territórios para desafiar o isolamento geográfico e cultural; a reconhecer, também, que nossos corpos, seus repertórios e gostos são produtos dessas ligações vivas, alimentadas pelas constantes migrações, circulações culturais e memórias compartilhadas. Pode ser que, através dessa vivência mais consciente e crítica, consigamos valorizar aqueles ritmos que são objeto de preconceitos, como a Cumbia, e revalorizá-la dentro da cena das músicas latinas.

O texto também insiste em que precisamos de um olhar crítico para avaliar as formas como construímos nossos discursos e práticas de latinidade e caribenhidade. Tomar consciência das estratégias folclorizantes, exotizantes e reducionistas do mercado do latino e do "caribenho", enquadramentos que acabam apagando identidades e subjetividades, simplificando histórias e reforçando imaginários sexualizantes. Por isso, a proposta tem sido revisar criticamente as categorias com as quais nomeamos essas práticas, reconhecer as interseções e territorialidades que as atravessam e afirmar que a dança também pode ser uma ferramenta de reflexão política, de resistência e de atualização das memórias afrodiásporas, afroindígenas, ladinoamefricanas e populares. E para isso, os espaços pedagógicos oferecem um terreno comum de conhecimento mútuo do que nossos corpos arquivam e são capazes de evocar, das motrizes que neles podem ser acionadas, antes do que nos imaginários folclorizantes que através deles nos ensinam a reproduzir.

Começando pelos afetos, voltando a atenção, por exemplo, para o quadril como motriz conectora das nossas histórias, matrizes e sensibilidades. Detalhando as incomodidades e tensões que os movimentos produzem nos corpos encruzilhados, despertando neles a necessidade de questionar e aprofundar no que ali está sendo apontado. Correndo atrás da compreensão das relações de poder que estão imbricadas ali, tanto como nas palavras com cantadas, nas formas de escuta e relação com a música. De cara a um panorama político e social ladinoamefricano onde os governos de direita e extrema direita estabelecem o enaltecimento da história oficial, que violenta e apaga as vidas de quem considera marginais para a nação; as performances são fontes de memória em resistência que articulam modos de existência e pertinências coletivas, em chave transnacional e contra-colonial.

Outra questão importante é a riqueza que vem dos diálogos interculturais que estes cenários pedagógicos e de mediação oferecem, onde pessoas migrantes como eu temos a oportunidade de compartilhar os nossos saberes para criar pontes e novas pesquisas que envolvam os saberes locais. Fica em aberto conhecer o que outros artistas migrantes já aportaram para as conexões especificamente entre o nordeste, a América Latina e o Caribe. Pois foram essas caminhadas de migrantes e viajantes as que deram origem às teorias que hoje nos permitem falar de uma área cultural comum, de uma região estendida além das fronteiras nacionais, onde emergem as semelhanças e diferenças entre as nossas matrizes e a riqueza do diálogo entre as nossas motrizes. Dessa forma, considero que somos capazes de configurar nossa autonomia como povos do Sul global, para continuar nomeando as nossas realidades e agindo sobre elas, lutando em contra da manipulação discursiva, simbólica e também direta dos países que detêm o poder econômico e político.

Por fim, é justo dizer que ainda há muito a ser estudado e desenvolvido – desde o movimento, o canto e a música – no caminho para compreender as encruzilhadas de nossos corpos e culturas. É necessário dar ênfase às danças de origem indígena, dos povos ROM e outros povos ciganos, e de outras etnias que passaram por um permanente ocultamento na história das performances chamadas latinas e caribenhas. Da mesma forma, é preciso promover constantes intercâmbios com outras performances pernambucanas e, em geral, brasileiras, que ressoam com o resto das culturas latino-americanas: o samba raiz, o samba de gafieira, o zouk brasileiro, o tambor de crioula, o carimbó, a brega, entre muitas outras. Dessa forma, acredito que será possível suscitar novas e proveitosas questões, curiosidades e afetos que estimulem o conhecimento mútuo e heterogêneo, assim como uma maior proximidade cultural, estética e política entre nossos povos.

Referências

ALLAIRE, Louis. The Caribs of the Lesser Antilles. In: WILSON, Samuel M. (org.). **The Indigenous People of the Caribbean**. Gainesville: University Press of Florida, 1997. p. 180-185.

BARBOSA, Maria Eduarda. Noite da Cubana: pista caliente no Alto do Céu. **Continente**, Recife, 1 fev. 2016. Disponível em: Revista Continente. Acesso em: 15 jun. 2026.

BARREIRO, José. **Taino Nation: Native Heritage and Identity in the Caribbean Today**. New York: Rutas, 2010.

BARROS, Júllyan Caio Xavier de. **O Clube Bela Vista: as dinâmicas do lugar e a importância no bairro de Alto Santa Terezinha, Recife-PE**. TCC em Licenciatura em Geografia. Recife: UFPE, 2024.

BENÍTEZ ROJO, Antonio. **La isla que se repite: el Caribe y la perspectiva posmoderna**. Barcelona: Casiopea, 1998.

CARDOSO, Sarah Oliveira. **Clube Bela Vista: o equipamento urbano de lazer e festa enquanto articulador de diversas funções sociais**. TCC em Arquitetura e Urbanismo. Recife: UFPE, 2023.

CERTEAU, Michel de. **A cultura no plural**. 4 ed. Campinas: Papirus, 2005.

CHARTIER, Roger. Cultura Popular. **Revista Estudos Históricos**. v. 8, n. 16, p.179-192, 1995.

D'HERS, V.; MUSICCO, C. La expresividad y el movimiento desde una mirada metodológica. Reflexiones en torno a las 'Entrevistas Bailadas'. **ASRI - Arte y Sociedad. Revista de Investigación**, n. 9. 2015.

ESPINOSA MIÑOSO, Yuderkys. Hacia la construcción de la historia de un (des) encuentro: la razón feminista y la agencia antirracista y decolonial en Abya Yala. **Praxis: Revista de Filosofía**, n. 76, p. 1-14, 2017.

FIGUEIREDO, Eurídice. O Caribe como área cultural. **Gragoatá**, v. 29, n. 65, 2024.

FRIGGERI, Félix Pablo. **Abya Yala: genealogías, luchas y horizontes de un concepto político**. Buenos Aires: CLACSO, 2022.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência**. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

GLISSANT, Édouard. **Poética da relação**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

GLISSANT, É. **Introdução a uma poética da diversidade**. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. In: GONZALEZ, Lélia. **Améfrica Ladina: ensaios, conferências e artigos**. Santiago de Chile: Tucán Ediciones; Rio de Janeiro: Fundação Darcy Ribeiro, 2023, p. 85-102.

GONZÁLEZ, Nancie L. The Garifuna of Central America. In: WILSON, Samuel M. (org.). **The Indigenous People of the Caribbean**. Gainesville: University Press of Florida, 1997. p. 197-205.

GUITAR, Lynne. Documenting the Myth of Taíno Extinction. **KACIKE: The Journal of Caribbean Amerindian History and Anthropology**, 2002.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Organização de Liv Sovik. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

KRENAK, Ailton. Paisagens, territórios e pressão colonial. **Espaço Ameríndio**, v. 9, n. 3, p. 327-343, 2015.

LIGEIRO, Zeca. **Motrizes culturais: aspectos da cultura africana no Brasil**. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

LISBOA, Armando de Melo. De América a Abya Yala: Semiótica da descolonização. **Revista de Educação Pública**, v. 23, n. 53, 2014.

MAGNO, M. D.; MILAN, Betty. Améfrica Ladina: introdução a uma abertura. In: MAGNO, M. D. **Acesso à lida de Fi-menina: seminário 1980**. Rio de Janeiro: NovaMente Editora, 2008, p. 145-165.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MUNIZ, Erika. O Alto é do Céu, mas a Noite é Cubana. **Revista O Grito!** Recife, 2023.

ORTIZ, Fernando. **Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar: advertencia de sus contrastes agrarios, económicos, históricos y sociales, su etnografía y su transculturación**. Madrid: Cátedra, 2002.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónkẹ́. **A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero**. Rio de Janeiro: Editora Bazar do Tempo, 2021.

PEREIRA, Laís. **Clube Bela Vista: o equipamento urbano de lazer e festa enquanto articulador de diversas funções sociais**. TCC em Arquitetura e Urbanismo. Recife: UFPE, 2023.

PIZARRO, Ana. **El archipiélago de fronteras externas: culturas del Caribe hoy**. Santiago de Chile: Universidad de Santiago de Chile, 2002.

QUINTERO RIVERA, Ángel G. **Cuerpo y cultura: las músicas "mulatas" y la subversión del baile**. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2009.

RAMÍREZ ROJAS, Andrea. **"Muévete bien, bailador/a, y deja que te invada la alegría": baile, afectos y saberes en la academia Son de Habana**. Dissertação de Mestrado em Estudos Culturais. Bogotá: UNAL-FCH, 2022.

SOARES, Thiago; ROCHA, Lucas da. Latinidades periféricas do Recife: performance, festa e política a partir da cumbia. In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO NORDESTE, Natal. **Anais [...]** Natal: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2024. p. 1-5.

ROCHA, Lucas da; SOARES, Thiago. Videoclipes como mediadores da rede de música pop periférica na América Latina. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, João Pessoa. **Anais [...]** São Paulo: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2022, p. 1-15.

TROUILLOT, Michel-Rolph. A região do Caribe: uma fronteira aberta na teoria antropológica. **Afro-Ásia**, Salvador, n. 58, p. 189-232, 2018.

VIVEROS VIGOYA, Mara. La sexualización de la raza y la racialización de la sexualidad en el contexto latinoamericano actual. In: CAREAGA, Gloria (org.). **Memorias del I. Congreso Internacional de Estudios sobre Diversidad Sexual en Iberoamérica**. Ciudad de México: UNAM, 2008, p. 169-180.

WALLERSTEIN, Immanuel. The Modern World-System and the Caribbean. In: HOETINK, Harry (org.). **Slavery and Race Relations in Latin America**. New York: Harper & Row, 1974.

WALLERSTEIN, Immanuel. The Caribbean and the World-System. **Caribbean Dialogue**, Trinidad and Tobago, v. 8, n. 3, p. 15-30, 2002.

WILSON, Samuel M. (org.). **The Indigenous People of the Caribbean**. Gainesville: University Press of Florida, 1997.

Comunicações pessoais e notas:

RAMIREZ ROJAS, Andrea. Caderno de campo da pesquisa “Latinidades e caribenhidades na Região Metropolitana de Recife”. Recife, Pernambuco, 2025-2026. Documento não publicado.
PARTICIPANTE 1, comunicação grupal, Recife, 02-06-2026.
PARTICIPANTE 2, comunicação pessoal, Recife, 08-06-2026.

- entrevista dançada, Recife, 05-05-2026.

PARTICIPANTE 3, comunicação pessoal, Recife, 07-06-2026.
PARTICIPANTE 4, comunicação pessoal, Recife, 10-06-2026.
PARTICIPANTE 5, entrevista dançada, Recife, 05-05-2026.

Fontes de campo

RAMIREZ ROJAS, Andrea. Caderno de campo da pesquisa “Latinidades e caribenhidades na Região Metropolitana de Recife”. Recife, 2025–2026. Documento não publicado.
PARTICIPANTE 1. Comunicação em grupo. Recife, 2 jun. 2026.
PARTICIPANTE 2. Comunicação pessoal. Recife, 8 jun. 2026.
PARTICIPANTE 2. Entrevista dançada. Recife, 5 maio 2026.
PARTICIPANTE 3. Comunicação pessoal. Recife, 7 jun. 2026.
PARTICIPANTE 4. Comunicação pessoal. Recife, 10 jun. 2026.
PARTICIPANTE 5. Entrevista dançada. Recife, 5 maio 202