

**G.T. No. 44: Música e dança nos processos de mobilização coletiva e afirmação de identidades.**

**Autora:** Ana Maria Barrientos Rojas. Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade Federal Fluminense.

**Orientador:** Daniel Bitter.

---

**A *Bomba*, expressão cultural do Vale do Chota-Mira. Entre as mudanças e a revitalização do “autêntico”. Iniciativas para uma afirmação identitária.**

**Palavras chave:** autenticidade, mudanças, revitalização cultural, mediação cultural.

**Resumo:**

A *Bomba* é a expressão cultural mais significativa para o povo afrodescendente do Vale do Chota e a bacia do rio Mira nos Andes equatorianos, e de maior reconhecimento desde a ‘otredade’. Esta manifestação cultural de matriz africana que envolve música, poesia, dança, e instrumento musical de percussão, tem se convertido no ‘emblema’ que lhes tem permitido ganhar uma visibilidade política particular.

O presente trabalho tem por objetivo adentrar-nos nos diversos circuitos da *bomba* e suas manifestações associadas de forma de analisar os diferentes discursos sobre estas práticas que conformam a dinâmica de ‘etnicidade’ *afrochoteña*. Ao mobilizar as noções de tradição e modernidade, cultura e mercado, estas narrativas heterogêneas revelam diferentes formas de pertencimentos socioculturais no Vale do Chota-Mira, e a relação de essa população afrodescendente com a sua herança cultural.

**1. - Apresentação do tema.**

O seguinte trabalho faz parte da pesquisa correspondente ao meu trabalho de dissertação, que atualmente se encontra em pleno desenvolvimento no programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal Fluminense. Os dados aqui apresentados são o

resultado do trabalho de campo que foi realizado no Vale do Chota-Mira, Equador entre os meses de janeiro e março deste ano 2016. Durante este período, através de um processo etnográfico foram acompanhadas algumas iniciativas de *revitalização cultural*<sup>1</sup> em torno à *bomba*, que procuram promover a suas manifestações ‘tradicional’ e incidir nos processos de auto identificação, como a celebração do “Carnaval Coangue” ou o trabalho de pesquisa e artístico da agrupação musical “Marabú”. Onde tivemos a oportunidade de interagir com músicos, poetas, bailarinas e gestores culturais, conhecer suas perspectivas e discursos em relação ao considerado ‘tradicional’ e às respectivas transformações que esta manifestação cultural tem vivido.

## **2. - A *bomba* do Vale do Chota-Mira.**

Cada grupo cultural possui um sistema de manifestações que constituem o aspecto material da cultura, que se compõe de práticas, objetos e discursos, os quais permitem formas de comunicação, de auto compreensão e de identificação no grupo, mas ao mesmo tempo de diferenciação e alteridade com os “outros” (GUERRERO, 2002). Assim as canções, as sonoridades, a poesia, a tradição oral, a dança ou o artesanato são manifestações que se encontram no centro da vida social e cultural dos povos.

No mundo *afrochoteño*<sup>2</sup> e da bacia do rio Mira, a *bomba* constitui esse aspecto material, que une e promove o fortalecimento dos processos identitários através da *revitalização* da sua memória histórica e social. Para o antropólogo *afrochoteño* José Chalá, a *bomba* é uma das práticas que melhor reflete a cosmovisão deste povo (2006), sendo ao mesmo tempo, uns dos elementos culturais de maior reconhecimento desde a alteridade. Por *bomba* se conhece ao ‘complexo’ cultural que inclui música, poesia, dança e ao instrumento musical de percussão central nas agrupações musicais que marca o ritmo desta sonoridade de matriz africana.

---

<sup>1</sup> O termo *revitalização cultural* é uma categoria nativa usada como um equivalente á ideia de salvaguarda do patrimônio cultural. Categoria que remite às ações de preservação desde o endógeno, em contraposição á ideia do *resgate cultural*, que é entendida como um fato externo aos *afrochoteños*, o qual é desenvolvido desde a autoridade ou desde os *expertos resgatadores*.

<sup>2</sup> *Afrochoteño* é uma categoria nativa de auto denominação dos habitantes do Vale do Chota.

É difícil definir o momento específico do nascimento da *bomba*, as versões da sua gênese são múltiplas, mas as narrativas dos próprios *afrochoteños* a situam no período colonial durante a escravização, ao interior das fazendas *cañeras*. Por tanto, surge como uma ação insurgente frente à ignominia do poder branco-europeu que proibia todo tipo de expressão ritual e festiva entre os escravizados pelo temor da reunião e possíveis rebeliões. A *batida no couro da bomba* nasce para servir como veículo de comunicação entre os escravizados, permitindo-lhes anunciar algum tipo de reunião. O músico *afrochoteño* Plutarco Viveros sinala:

*“la bomba era el instrumento que convocaba a los compañeros afros después de la molienda, después del trabajo, al oír el sonar de la bomba, entonces la gente ya sabía: “en la casa del ‘julano’, así decían, se están reuniendo”. Cuando escuchaban el sonido ya corría el chisme de que había ‘fandango’, así decían. Entonces todo el mundo ya le oía y uno le pasaba la voz al otro, en la casa del ‘julano’ está sonando la bomba” (VIVEROS, 2014).*

Na trajetória de esta expressão cultural são múltiplas as gerações de *afrodescendientes* que tem reproduzido e resinificado à *bomba*. Na atualidade, esta expressão cultural constitui uma das mais significativas e de maior adesão para o povo *afrochoteño* e do Mira, sendo o ícone das suas festas. Comemorações de ordem pública como privada. Assim, atos civis (festas ‘parroquiales’<sup>3</sup> e das comunidades, o dia do afroequatoriano/a), laicas (carnaval, dias das mães, dos pais, aniversários etc.) e religiosas (santoral católico, matrimônios e batizados) permitem aos habitantes do Vale do Chota refletir sobre que significa ser *afrochoteño/a* e *afro* do rio Mira. E não só no vale, senão também nos espaços urbanos com grande migração de *afros* do Vale.

Esta característica aglutinante da *bomba* tem levado a que alguns pesquisadores a considerem um elemento central e de grande incidência nos processos de identificação, filiação étnica e de reconhecimento desde a ‘otredade’ (CHALÁ, 2006; CHALA, 2013; PABÓN, 2007).

---

<sup>3</sup> Na divisão político-administrativa do Equador a ‘parroquia’ é a unidade de menor rango, geralmente são pequenas localidades rurais, ainda que existam urbanas. As ‘parroquias’ respondem a um município (prefeitura) e os seus representantes são escolhidos também, a través de votação aberta. As festas ‘parroquiales’ o das comunidades, geralmente respondem as datas de fundação.

## 2.1. -El tambor *bomba*

Para que uma agrupação seja considerada de *bomba* deve ter como instrumento principal à *bomba*, “*Porque aquellos grupos que tocan canciones bomba sin bomba, solo son intérpretes de ésta música, así como lo hace una orquesta*” (VILCA, 2016). A *bomba* expressa a cosmovisão do povo *afrochoteño* e do Mira, nele se representa simbolicamente a forma de compreender o mundo desde uma perspectiva dual e em harmonia com a natureza. Assim, encontramos *bombas* ‘macho’ e ‘hembra’ (macho-fêmea) e formas de tocar, que também representam essa dualidade: céu/terra ou água/fogo.



“A *bomba* do Chota” (BARRIENTOS, 2016)

A *bomba* é um tambor membranófono que cria os padrões rítmicos de este gênero musical, sua estrutura se elabora com madeira de ‘balso’ ou ‘pachaco’, com a qual se faz um cilindro aberto por ambos os extremos, os quais são cobertos com membranas de couro de bode e sujeitos com troços de cipó secos, assegurando com cordas de couro o plástico.

## 2.2. – A *bomba* ‘complexo’ musical e de dança.

Uma vez que a batida no tambor *bomba* se consolida no Vale do Chota-Mira, pós-período escravista, e torna-se um ‘complexo’ musical, poético e de dança, obtém o papel de elemento comunicativo por excelência, já não só como a marcação rítmica de um anúncio para uma reunião, senão também adquire uma linguagem corporal a través da dança, e oral a través das canções, trazendo a memória dos ancestres e significando à cotidianidade.

A música e as canções *bomba* como sinala José Chalá (2006) são uma espécie de trovadores que, de maneira oral vão narrando a história do povo afrodescendente do Vale do Chota-Mira. Sua sonoridade é o resultado do encontro, não alheio de conflitos, e do

diálogo entre os homens y mulheres africanas escravizadas com os povos andinos e os europeus na América. É produto de uma ‘hibridação’ (CANCLINI N. G., 2001) musical, entre a sonoridade de matriz africana, as melodias andinas, europeias, e hoje com os sonidos ‘modernos’ urbanos.

As primeiras agrupações que executavam a *bomba*, trios ou quartetos, o faziam principalmente com o tambor *bomba* acompanhado de outros instrumentos como o alfandoque e a calanguana<sup>4</sup> (instrumentos de percussão) ou os *puros*<sup>5</sup> e as folhas de laranjeiras ou limoeiros (instrumentos de sopro). Posteriormente, foi incorporado o violão e o requinto, instrumentos que transformaram a sonoridade de este gênero.

A poesia feita canção *bomba* não possui regras, enquanto à rima ou à métrica (CHALÁ J. , 2006), o ênfase recai no seu papel comunicativo e de transmissão da memória a través da oralidade. As temáticas mais recorrentes das canções *bomba* se relacionam principalmente com o imaginário dos seus ancestrs na África, o apego ao território, a cotidianidade das comunidades, os fatos históricos locais e nacionais e seus sentimentos românticos e alegres.

Para os *afrodescendientes* do Chota-Mira, a *bomba* é um elemento que os enlaça com a ancestralidade reativando as narrativas da sua memória, como um legado que permite manter vigente essa herança africana, como sinala a Sra. Melva Espana<sup>6</sup>: “*La bomba es lo más rico que tenemos, porque viene de nuestros antepasados, de los más antiguos, como decir viene desde África*” (ESPAÑA, 2016). As canções assim o refletem:

“*Desde el continente africano nos han traído, a esta tierra que nunca nos había pertenecido. Bomba, sueñas tú djembé, sueño yo bomba (bis). Los primeros que han llegado nos dejaron su legado, costumbres y tradiciones quedaron a nuestro cuidado. Bomba, sueñas tú djembé, sueño yo bomba (bis) [...]*”(Canção “Bomba djembé” da agrupación Marabú)

A historia local como nacional é narrada ao ritmo da *bomba*, assim nos encontramos com canções como “Mi lindo Carpuela” do cantor *afrochoteño* Milton Tadeo, que fala sobre uma grande inundação, pela crescida do rio Chota acontecida na década dos ´80s na

---

<sup>4</sup> Alfandoque é um instrumento musical de percussão de sacudimento. É elaborado de um troço de cana de açúcar enchido de sementes duras ou pedras pequenas. A calanguana é um instrumento de percussão feito de uma abobrinha seca, na qual se fazem pequenas incisões, as quais são esfregadas com uma varinha de madeira.

<sup>5</sup> Abobrinhas secas e compridas, cortadas nas suas duas pontas. Dependendo do seu tamanho resulta sua sonoridade, agudo ou baixo.

<sup>6</sup> Entrevistada durante o trabalho de campo. Esposa e ajudante do mestre construtor de *bombas* Seu Ezequiel Sevilla.

comunidade de Carpuela, que arrasou com a comunidade provocando uma grave crise econômica e uma sucessão de migrações: “*Ya no quiero vivir en este Carpuela, porque lo que tenía se llevó el río, (bis) ya me voy, yo ya me voy al oriente a trabajar, ya me voy, yo ya me voy ya no hay donde trabajar [...]*”. Ou a canção “Desastre” do cantor Patrício Congo que também narra a calamidade da inundação dos rios Mira e Chota na comunidade Estación Carchi e o conflito com a autoridade:

*“El año 1999 fecha de recordación (bis), el 18 de abril un fracaso sucedió (bis). El puente de Ponce al Carchi la tormenta se llevó. Bajaron las autoridades a la parroquia Concepción [...]. Bajaba el gobernador a la parroquia Concepción, dos días de secuestrarlo para ver la solución [...] Pobre la gente del Valle en la crisis ya quedó (bis) porque todos sus cultivos la tormenta se llevó. Río Mira el puente te llevaste, río Chota sin productos nos dejaste (bis)”*.

A dança *bomba* se executa em todo tipo de evento social. A pesar de ser uma dança que se executa entre um casal, no espetáculo é interpretada principalmente por mulheres. A dança *bomba* possui movimentos simples, técnicas corporais (MAUSS, 2003) ou ‘habitus’ (MAUSS, 2003; BOURDIEU, 1997) que têm sido aprendidos entre as diferentes gerações a través de sucessivos atos repetitivos.

*“En la danza de la bomba existe un solo paso base, el cual no ha sido inventado de ahorita, este paso es parte de la supervivencia de nuestros ancestros esclavizados. Cuando ellos iban a las barracas a descansar, ellos danzaban y hacían sus lamentos o cantos. La danza nace de esa necesidad de estar bien, para seguir al día siguiente en la rutina.”* (BOLAÑOS, 2013)

*“Mi abuelita nos ponía cosas en la cabeza cuando veníamos de la huerta, nos ponía las cestas con las frutas y nos decía: no se cojan que ustedes van a poder, entonces desde chiquitas aprendimos a movernos y equilibrar cosas sobre nuestras cabezas”* (LARA, 2013)

A dança *bomba* centra os movimentos nos pés que ficam apoiados por completo no chão, e nas cadeiras, no caso das mulheres. Numa das variantes, as mulheres usam uma garrafa ou uma *angara* (cesta de frutas sobre a cabeça), demonstrando sua habilidade de equilíbrio em movimento. Mas, a *modernização* na música *bomba* tem acelerado o ritmo da dança, mudando algumas posturas, principalmente nos pés. Hoje as mulheres dançam na ponta dos dedos dos pés, gerando um descontento nas mulheres idosas que falam que essa não é uma maneira ‘tradicional’ de dançar a *bomba*.

### 3. - A *bomba*: disputas entre o autêntico e as inovações.

O ‘complexo’ da *bomba* como toda manifestação cultural, não tem estado alheia das transformações, porque como sinalava Marcel Mauss (1979) não existe ‘tradição’ sem mudança. As quais segundo Barth (2000) são parte da construção dos sistemas identitários, e acontecem a partir dos ‘fluxos’ entre as ‘fronteiras étnicas’ (BARTH, 2000). Assim, no caso da *bomba* estas mudanças se relacionam com o contato e intercâmbio de elementos simbólicos entre as diferentes culturas que dialogam.

Desde sua gênese até hoje, a *bomba* e todos os circuitos ao redor desta manifestação, apresentam um sem fim de mudanças, tanto na forma de ser performada como de ser significada. Mas, estes processos de mudanças trazem vozes de oposição, as quais veem no ‘moderno’ uma ameaça à ‘tradição’. Assim, no Vale do Chota se fala de música de *bomba tradicional* e *bomba fusão*, a qual em muitos casos é percebida como de menor categoria. Sendo a *bomba tradicional* uma forma de expressão que ‘deve ser’ mantida e em alguns casos *resgatada* ante ao sentimento de perda que geram as sucessivas transformações produto das influências externas que trazem a ‘modernidade’ e das dinâmicas migratórias.

As primeiras agrupações que executavam a *bomba*, trios ou quartetos, o faziam com o tambor *bomba* como elemento central e alguns outros instrumentos como a calaguana e o alfandoque<sup>7</sup> (de percussão), e os *puros* ou abobrinhas e as folhas de laranjeiras e limoeiros (de sopro). Posteriormente, se incorpora o violão e o requinto brindando uma melodia mais *brincalhona* à *bomba*. Antigamente os músicos de *bomba*, tocavam a modo de passatempo, não existiam contratos de por médio, só, compromissos de amizade e reciprocidade. Mas, o músico sempre teve um papel importante dentro das comunidades, porque era um comunicador por excelência por tanto, tinha uma função social dentro do grupo. Assim, relembra a dançarina e mestra de *bomba* Luzmila Bolaños:

*“Mi papá era el gran músico del Valle del Chota, el bohemio del Valle del Chota, porque a él le pedían que fuera a hacer la serenata para el novio, para la novia, para la conquista, para alegrar la fiesta del bautizo o la fiesta del matrimonio... él era el músico de nuestra comunidad, él tocaba y cantaba la bomba. Muchas veces ya sabíamos estar durmiendo cuando llegaban a*

---

<sup>7</sup> O *alfandoque* é um instrumento de percussão por sacudimento, feito de cana enchida de sementes. A *calanguana* é um instrumento de percussão por fricção, feito de uma abobrinha seca na qual se fazem incisões que são esfregadas por uma vareta de madeira ou metal.

*buscarlo y tocaban la puerta y decían: “Don Lucho, venga a hacer una musiquita, es que es el bautizo del hijo de éste o del otro...o venga es que esa fulana se ha enojado y le quiero dar una serenatita”, y ahí mi papá se levantaba e iba. Donde todos los que le pedían él iba, él nunca dijo no”* (BOLANOS, 2013).

Mas, as agrupações de música e de dança *bomba* têm mudado muitas das suas dinâmicas, se adaptando ao sistema de mercado, quem modela o gosto do público e exige um processo de *profissionalização*, produto da emergência do espetáculo. A realização de grandes eventos como o “Carnaval Coangue”, a comemoração do ‘Dia do afroequatoriano’ e varias festividades locais, trouxeram uma proliferação de agrupações musicais e dança *bomba* em todo o Vale do Chota-Mira e nas cidades de Quito e Ibarra.

Profissionalização que involucra tudo aquilo que se precisa para se apresentar no palco, desde o conteúdo performático, através da incorporação de outros instrumentos como o baixo elétrico e percussão latina de matriz africana (congas, bongós) e fusionando com outras sonoridades como o ‘som cubano’, a salsa ou até o reggae. Mas, a maioria converge em que, para que uma agrupação seja considerada de *bomba* deve ter como instrumento principal à *bomba*. “*Porque aquellos grupos que tocan canciones bomba sin bomba, solo son intérpretes de ésta música, así como lo hace una orquesta”* (VILCA, 2016).

Mas também, têm se incorporando elementos cênicos durante as apresentações no palco usando um vestuário unificado e colorido, realizando coreografias entre os músicos e fazendo exibições individuais da expertise musical, para o qual realizam ensaios permanentes. Como se inserindo na indústria cultural, levando finanças, assinando contratos, gravando discos e se relacionado com os médios de comunicação. Mas, a pesar desta *profissionalização* das agrupações de *bomba*, ainda não é possível que os músicos vivam deste labor, em geral o dinheiro recebido é investido em instrumentos musicais, aparelhos de amplificação e vestuário. Mas a expectativa é um dia viver realmente de esta profissão.

Em resumo, a pesar das brigas internas entre as próprias agrupações de música e de dança *bomba*, entre os diversos gestores culturais frente aos ‘ventos de mudanças’, são estas transformações e atualizações as que têm permitido que esta expressão cultural se mantenha na contemporaneidade e seja resinificada pelo povo *afrochoteño*.



## ***Afrochoteños e revitalização cultural: Iniciativas para uma reafirmação identitária a través da bomba.***

*“afro, por la descendencia desde África y ecuatoriano/a por haber nacido en el Ecuador. Porque el negro es un color y nosotros no somos un color, somos seres humanos, al igual que todos los seres humanos en el mundo” (PABÓN, 2011),*

A partir dos anos ´60s do século anterior, o Equador tem vivido importantes mudanças no seu projeto de nação. As ideias de um Equador mestiço e culturalmente homogêneo, nascidas no período Liberal no fim do século XIX, são questionadas desde a heterogeneidade e a diversidade étnica do país, a qual começa se visibilizar a través de múltiplos protestos e demandas de inclusão e reconhecimento. Estas demandas não procuraram apagar a mestiçagem como identidade, expressada pela maioria dos cidadãos equatorianos, senão propunham superar a percepção de "nação mestiça" única, para assumir ao Equador como um país de grandes diversidades (AYALA M., 2002).

Assim, a partir dos anos 90´s as demandas do povo *afrodescendente* do Equador começaram serem viabilizadas, traindo importantes resultados, mas ainda com muitos desafios pela frente. Assim, no ano 1997 foi assinada a declaratória do “Dia Nacional do ‘negro’ equatoriano”, para cada primeiro domingo do mês do outubro pelo Congresso Nacional do Equador onde, além disso, se sinalou ao africano escravizado Alonso de Illescas<sup>8</sup> como herói nacional.

Outros destes resultados foi o reconhecimento na Constituição de 1998, aos *afroequatorianos/as*<sup>9</sup> como grupo étnico parte do Estado equatoriano, na qual se garantem os seus direitos coletivos. E a participação e incidência na posterior Constituição do ano

---

<sup>8</sup> Alonso de Illescas é o símbolo de luta e resistência que marca a historia dos afrodescendentes no Equador. Africano trazido para América a meados do século XVI viveu grande parte de sua vida encabeçando as primeiras rebeliões do povo escravizado.

<sup>9</sup> A categoria *afroecuatoriano/a* surge como resultado de um longo processo político das organizações afrodescendentes do Equador, que concebem este conceito como uma aproximação descritiva e sócia histórica da construção da identidade dos descendentes de africanos nascidos no Equador. É ao mesmo tempo reivindica sua história, suas origens e suas contribuições à conformação do Estado equatoriano, numa ruptura ontológica com o longo período da humanidade que estigmatizou a identidade dos descendentes da diáspora africana *-negro, mulato, moreno-* como algo escuro e negativo, com conceitos conotados de uma poderosa carga de racismo e discriminação (SÁNCHEZ, 2008) impostos desde a cultura hegemônica.

2008<sup>10</sup>, onde os coletivos *afroequatorianos*, a través da “Propuesta del Pueblo Afroecuatoriano a la Asamblea Nacional Constituyente”, entregaram as suas demandas políticas através de um conjunto de projetos de artículos relacionados com temas sociais, econômicos, culturais, ambientais e políticos, com o fim de fortalecer ao Estado e concretizar o modelo de nação pluridiversa, intercultural e inclusiva (SÁNCHEZ, 2013).

Todos estes ganhos contribuíram na conformação de espaços ricos na discussão e o debate tanto no endógeno *-casa adentro e casa afuera*<sup>11</sup>-, como com as instituições públicas e acadêmicas. Onde múltiplas problemáticas e propostas têm sido explicitadas para procurar uma remediação aos anos de marginalização, exclusão e discriminação nos aspectos sociais, econômicos, políticos e culturais, e uma participação no social de forma mais horizontal. É importante sinalar, que como todo processo social, este não tem estado à margem de tensões e conflitos, tanto ao interior de cada organização social, como entre elas, e fora delas.

Um dos aspectos mais significativos e considerados de grande relevância para o povo *afroequatoriano* se relaciona com os processos de afirmação identitária. Uma das maiores preocupações expressadas, por certas vozes mais coladas às ideias românticas, é a ideia de uma ‘identidade ameaçada’, tanto pelos efeitos da ‘modernidade’ como a migração campocidade e as influências estrangeiras, como pela negação dos indivíduos à pertinência a este grupo étnico, como efeito de uma sistemática exploração, marginalização no social e discriminação racial por uma hegemonia branco-mestiça e capitalista. Por tanto, neste caso existe a ‘necessidade’ de fortalecer os processos identitários. Mas ao mesmo tempo, que esta identidade seja perceptível e reconhecida desde a alteridade (GIMÉNEZ, 2009).

De este modo geram-se múltiplas iniciativas de *revitalização cultural*, a nível nacional como nos territórios rurais. Assim nos encontramos, por exemplo, com o Programa de

---

<sup>10</sup> A atual Constituição do Equador é o resultado do trabalho de uma Assembleia Constituinte (escrita no 30 de novembro do 2007 ao 24 de julho do 2008), a qual foi aprovada no ano 2008 depois de um Referendum Constitucional (consulta popular). Esta nova Carta Magna reconhece ao Equador como um Estado Plurinacional e Intercultural.

<sup>11</sup> Juan García Salazar, historiador e investigador afroequatoriano. Grande parte da sua trajetória dedicou-se á pesquisa sobre memória histórica do seu povo. Contribuindo imensamente nos processos políticos e reivindicatórios. Falar de *casa adentro* se refere ao trabalho dentro das próprias comunidades rurais e nos espaços urbanos com população afrodescendente, usando o conhecimento coletivo e a autonomia; e *casa afuera* refere-se ao estabelecimento de um diálogo intercultural em igualdade de condições e conhecimentos (Pabón, 2007).

*Etnoeducação*<sup>12</sup> que se desenvolve nas escolas do Vale do Chota-Mira e nas comunidades da província de Esmeraldas; a promoção de campanhas contra a discriminação racial e o fortalecimento identitário desde o público como desde os coletivos afrodescendentes, como foi a campanha liderada pela Codae<sup>13</sup>: “Familia, identificate: Orgullosamente afroecuatoriano/a”<sup>14</sup> que deu ênfase na auto identificação étnica por sobre a racial. Assim, também nos encontramos com outras iniciativas, mais locais que se apoiando no fortalecimento, produção e circulação das expressões culturais ‘tradicionais’ tentam fortalecer os seus pertencimentos étnicos.

No Vale do Chota-Mira, a música e a dança *bomba*, a gastronomia, a medicina, os rituais, as festas etc., tornam-se elementos chave para a reativação da memória histórica deste povo *afrochoteño* incidindo na valorização da sua cultura. Assim, nos encontramos frente a múltiplas atividades que procuram promover uma ‘apropriação’ das manifestações culturais ‘tradicionais’, tanto nas comunidades do Vale do Chota-Mira como nas cidades. Podemos encontrar projetos que estão em pleno andamento e que tem tido importantes repercussões, especialmente na população mais jovem, através de oficinas de dança, de música, ou de elaboração do tambor *bomba*, como foi o projeto desenvolvido pelo Ministério de Cultura e Patrimônio do Equador inserto no programa “La ruta del cimarrón”; as aulas na escola de revitalização cultural e formação em *bomba* “Afrocumbaya” na comunidade de El Chota; e a realização de grandes espetáculos como o “Carnaval Coangue” na comunidade El Chota e a comemoração do “Día del Afroecuatoriano” na cidade de Ibarra.

A festa do “Carnaval Coangue” é um festejo contemporâneo que nasce o ano 2003, através da gestão da organização “Fundación Piel Negra”, constituída por jovens *afrochoteños* migrantes na cidade de Ibarra, polo urbano mais próximo ao vale. O evento “Coangue”

---

<sup>12</sup> É um projeto político e epistémico afroecuatoriano (PABÓN I. , 2007) que se desenvolve nas escolas da Província de Esmeraldas e no Vale do Chota-Mira, a partir do ano 1999. Segundo o historiador afroecuatoriano Juan Salazar, a Etnoeducação deve ser entendida como um processo de permanente reflexão e construção coletiva, *casa adentro*, que por médio do ensino, da aprendizagem e do fortalecimento, daquilo considerado como *próprio*, podem-se fortalecer os processos identitários.

<sup>13</sup> CODAE (Corporación de Desarrollo Afroecuatoriano) é uma instituição pública criada no ano 2005 que tem como objetivo impulsar o desenvolvimento integral e sustentável para fortalecer as organizações do Povo Afroecuatoriano, procurando a erradicação do racismo e da discriminação.

<sup>14</sup> Campanha promovida previamente ao Censo do ano 2010, com o qual se obtiveram importantes resultados, incrementando as cifras na auto identificação dos afroecuatorianos (7,2%), superando à porcentagem dos que se autoidentificaram como indígenas. Esta notícia foi publicada originalmente pelo jornal EL TELÉGRAFO do Equador: <http://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/columnistas/1/los-afroecuatorianos-en-el-censo-de-poblacion-2010>

surge a partir da necessidade destes jovens migrantes por contribuir nos processos de *revitalização cultural* de seu povo no próprio território. A realização desta festa tem criado um espaço de promoção das manifestações culturais *afrochoteñas*, no início como uma iniciativa endógena, para incidir nos processos de afirmação identitária através da difusão da sua música e dança *tradicional a bomba*, sua gastronomia e artesanato. Mas, hoje esta alegre festa, é um espaço diversificado e inclusivo, que propicia o encontro com a alteridade, encarnada na figura dos *turistas* que chegam ano trás ano para esta comunidade rural, onde são possíveis os diálogos interculturais tão necessários para o reconhecimento social ou intersubjetivo (GIMÉNEZ, 2009) que os grupos étnicos precisam para a reafirmação da sua identidade étnica, entendendo-a como uma atribuição erigida desde os próprios atores sociais (BARTH, 2000).

Em fim, ao mobilizar as noções de ‘tradição’ e ‘modernidade’, as narrativas heterogêneas entre os *afrochoteños* nos revelam diferentes formas de conceber as suas formas de pertinência nessa ‘etnicidade’ *afrochoteña*, e de como se relacionam com sua herança cultural, procurando preservá-la, resignificando-a trás suas transformações e reapropriando-a.

## **Bibliografía**

- AYALA M., E. (2002). *ECUADOR: PATRIA DE TODOS. La nación ecuatoriana, unidad en la diversidad*. Quito: Universidade Andina simón Bolívar-sede Equador.
- BAKHTIN, M. (1993). *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo- Brasília: Edunb-HUCITEC.
- BARTH, F. (2000). *O guru, o iniciador e outras variações antropológicas*. Rio de Janeiro: Contracapa editora.
- BOURDIEU, P. (1997). *Razones prácticas sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- CANCLINI, N. (1983). *As culturas populares no capitalismo*. São Paulo: Editorial Brasiliense.

- CANCLINI, N. G. (2001). *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- CANDAU, J. (2002). *Antropología de la memoria*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- CANDAU, J. (2011). *Memória e identidade*. São Paulo: Editora Contexto.
- CAVALCANTI, M. L. (2001). Cultura e saber do povo: uma perspectiva antropológica. *Revista Tempo Brasileiro. Patrimônio Imaterial*, 69-78.
- CECILIA, M. A. (1992). "Identidad y diversidad cultural. El problema de la unificación totalizadora. *Thémata: Revista de filosofía*(10), 451-467.
- CHALÁ, J. (2006). *Chota profundo. Antropología de los afrochoteños*. Chota, Imbabura: CIFANE.
- CHALÁ, J. (2013). *Representaciones del cuerpo, discursos e identidad del pueblo afroecuatoriano*. Quito: Editorial Universitaria Abya-Yala.
- COMEFORD, J. (2003). *Como uma família. Sociabilidade, territórios de parentesco e sindicalismo rural*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- CORONEL, R. (1991). *El valle sangriento. De los indígenas de la coca y el algodón a la hacienda canera jesuíta: 1580-1700*. Quito: Abya-Yala.
- GIMÉNEZ, G. (2009). *Identidades sociales*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes; Instituto Mexiquense de Cultura.
- GUERRERO, P. (2002). *La cultura. Estrategias conceptuales para comprender la identidad la diversidad, la alteridad y la diferencia*. Quito: Abya Yala.
- GUERRERO, P. (2004). *Usurpación simbólica, identidad y poder*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar; ediciones Abya-yala & Corporación Editora Nacional.
- HALL, S. (2003). *Da diáspora: Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte; Brasília: Ed. UFMG/ UNESCO.
- JELIN, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- MAUSS, M. (2003). *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac Naify.
- MELO, J. O. (2006). Contra la identidad. ([http://www.malpensante.com/index.php?doc=display\\_contenidos&id=359](http://www.malpensante.com/index.php?doc=display_contenidos&id=359), Ed.) *El Malpensante* (74).
- OSÓRIO, P. S. (2012a). Do bolo co tchá ao cake with tea: siriri e processos de mediação cultural. En J. Teixeira, & L. Vianna, *As artes populares no Brasil Central: Performance e patrimônio* (págs. 359-372). Brasília: UnB.

- OSÓRIO, P. S. (2012b). Os festivais de cururu e Siriri: mudanças de cenários e contextos na cultura popular. (P. d.-G. (UnB), Ed.) *Anuário Antropológico*, 237- 260.
- PABÓN, I. (2007). *Identidad afro. Procesos de construcción en las comunidades negras de la cuenca Chota-Mira*. Quito: Abya-Yala.
- PABÓN, I. (21 de enero de 2011). De negros a afroecuatorianos. Ibarra, Imbabura, Ecuador.
- SÁNCHEZ, J. A. (2008). La categoría de "afroecuatoriano" y los rasgos de autoidentificación étnica en censos y encuestas de Ecuador. *Revista Latinoamericana de población*, 89-104.
- SÁNCHEZ, J. A. (2013). Estado plurinacional e interculturalidad y afrodescendientes en Ecuador. En P. CHAVES, & C. y. PRIETO, *Crisis del capitalismo neoliberal, poder constituyente y democracia real*. Madrid: Traficantes de sueños-Mapas.
- SILVA, E. (2004). *Identidad nacional e poder*. Quito: Ediciones Abya Yala.

### **Entrevistas**

- BOLAÑOS, L. (06 de Mayo de 2013). Entrevista Bomba. (A. M. Barrientos, Entrevistador)
- ESPAÑA, M. (11 de Febrero de 2016). Entrevista Sra. Melva y Don Ezequiel artesanos de bombas afrochotenas. (A. BARRIENTOS, Entrevistador)
- LARA, O. (Mayo de 2013). Entrevista para Monografía: La bomba, construcción de identidad(es) y revitalización cultural en la Escuela de Formación Cultural "Afrocumbayas", en la comunidad del Chota". Para obtención de grado de Especialista en Gestión de Cultura UASB-Ecuador. (A. Barrientos, Entrevistador)